P. 326

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 5

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

790815

# COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:* Prof. univ. MIHAI POP

*Redactor responsabil adjunct:* ION GOLIAT

*Membri:*

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

*Secretar de redacție:*

CONSTANTIN ERETESCU



Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al «Revistei de etnografie și folclor».

«*La Revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F., 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București


https://biblioteca-digitala.ro

I-326


# REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 5


## SUMAR


Pag.

STUDII

ADRIAN VICOL, Contribuţii la cercetarea monografică a ţambalului . . 355

LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda . . . . . 375

IOSIF HERŢEA, Citeva observaţii asupra repertoriului de colinde al comunei Boişoara-Vilcea . . . . . 395

MATERIALE

RADU DON, Practici magice în comuna Sviniţa . . . . . 417

NOTE ŞI DISCUŢII

ION VLĂDUŢIU, Conferinţa internaţională pentru Atlasul etnografic al Europei . . . . . 423

TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului . . . . . 425

RECENZII

*Arta populară de pe Valea Bistriţei*, Bucureşti 1969 (Cornelia Belcin) . . . . 431

*Фольклор как искусство слова*, vol. II, Moscova, 1969 (Nicolae Roşianu) . 433


Rev. etn. folc., Tom. 15. nr. 5, p. 353–436 — Bucureşti, 1970

1968/5

https://biblioteca-digitala.ro

# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 — 1970 — N° 5


## SOMMAIRE


Page

ÉTUDES

ADRIAN VICOL, Contribution à l'investigation monographique du tympanon . . . . . 355

LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda . . . . . 375

IOSIF HERȚEA, Quelques remarques sur le répertoire des cantiques de Noël de la localité Boișoara-Vilcea . . . . . 395

MATÉRIAUX

RADU DON, Pratiques magiques dans la Commune de Svinița . . . 417

NOTES ET DISCUSSIONS

ION VLĂDUȚIU, Conférence internationale pour l'Atlas Ethnographique de l'Europe . . . . . 423

TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque . . . . . 425

COMPTES RENDUS

*Arta populară de pe Valea Bistriței*, București 1969 (Cornelia Belcin) . . 431

*Фольклор как искусство слова*, vol. II, Moscou, 1969 (Nicolae Roșianu) 433



Rev. d'ethn. folk., Tome. 15, no. 5, p. 353–436 Bucarest, 1970



https://biblioteca-digitala.ro

# CONTRIBUȚII LA CERCETAREA MONOGRAFICĂ A ȚAMBALULUI *

ADRIAN VICOL

În literatura noastră de specialitate, ţambalului i s-a acordat un loc destul de modest, cu toată importanţa pe care o are în diferitele formaţii de muzică populară românească.

Prima şi de fapt unica descriere mai amănunţită a acestui instrument o găsim în lucrarea sintetică a lui Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român* [1]. Vorbind în genere despre instrumentele populare româneşti, autorul consideră *ţambalul* ca unul dintre cele mai vechi „instrumente propriu-zis populare" [2], făcînd totuşi parte dintre instrumentele muzicale împrumutate de poporul român [3] şi folosite de muzicanţii populari profesionişti (lăutari) [4].

Spaţiul limitat nu ne permite să ne oprim asupra contradicţiilor, neclarităţilor sau lacunelor care reies din parcurgerea diferitelor izvoare istorice referitoare la originea şi răspîndirea ţambalului la noi, începînd cu secolul XV [5]. Vom reţine însă din lucrările citate mai sus (v. nota 1)

---

* Articolul prezent este rezumatul unui studiu mai amplu, aflat în manuscris ; tema lui a făcut obiectul unor comunicări în sectorul muzical al Institutului de etnografie şi folclor.

[1] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956 (vezi cap. *V — Instrumente cordofone. A. Cu coarde lovite. Ţambalul.* pag. 97 — 104 şi exemplele muzicale nr. 49 şi 80).

În afară de această lucrare, Const. Gh. Prichici a publicat în revista „Muzica" (Bucureşti, 1952, nr. 8 — 9, p. 131 — 139) un articol intitulat *Ţambalul*, ocupîndu-se mai mult de aspecte ce ar putea interesa pe compozitori.

Tot Const. Gh. Prichici a scos şi un prim volum al unei *Metode de ţambal* (Editura pentru Literatură şi Artă, f. l., [1956]). După cum aflăm din introducere, lucrarea a fost proiectată *în două volume*, dar volumul II nu a mai apărut. În felul acesta au rămas neimplinite o seamă de promisiuni făcute în vol. I, de multe ori tocmai acelea care trebuiau să justifice apariţia la noi a unei astfel de *Metode* (aspectele caracteristice ale muzicii populare româneşti executate la ţambal, tehnica de execuţie specifică a ţambalagiilor noştri etc.).

[2] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 10.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 11.

[5] Cititorul interesat de aceste laturi ale problemei poate consulta atît lucrarea lui Tiberiu Alexandru (mai ales p. 13, 14, 107, 143) şi articolul lui C. Gh. Prichici (p. 131), cît

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 355—374 Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

două concluzii cu caracter general, care ne-au stimulat la realizarea studiului de față. Avem în vedere, în primul rînd, aprecierea unanimă că „*deosebirile dintre acordajul unguresc și cel românesc nu sînt esențiale*"[6]. În al doilea rînd, reținem concluzia lui C. Gh. Prichici potrivit căreia „frecvența mai accentuată" a țambalului în Oltenia și Muntenia, în a doua jumătate a secolului trecut, trebuie explicată „prin influența directă exercitată de Banat și Ardeal, unde instrumentul era cunoscut pe scară intensă", considerînd în același timp că „Banatul și Ardealul foloseau acest instrument [...] pe cale directă, venită de la Unguri" [7].

Cercetarea sistematică a acestui instrument ne-a dus la concluzii diferite de cele menționate mai sus.

★

Ideea de a întreprinde un studiu monografic asupra țambalului românesc s-a născut dintr-o întîmplare, cu prilejul unei cercetări care a avut un scop cu totul diferit de cît studierea instrumentelor populare. În timp ce culegeam cîntece epice, în Muntenia, chestionînd țambalagiul care acompania pe cîntărețul nostru de balade asupra acordajului folosit de el, ne-am pomenit în fața unui termen nou : „acord transport".

Probabil că simpla consemnare conștiincioasă a noului tip de acordaj ar fi epuizat subiectul, dacă informatorul nu ar fi stăruit asupra unor comparații ale acordajului „transport" cu celelalte cunoscute, comparații care aveau aparențe contradictorii. Astfel, cercetătorul se afla într-un impas, ce nu putea fi depășit decît prin înțelegerea „contradicțiilor" sesizate ; iar pentru a înțelege nu a existat altă cale decît cercetarea.

Consultarea bibliografiei, menționată mai sus, nu ne-a deschis nici o fereastră spre înțelegerea problemei care ne preocupa, deoarece nu oferea nici o mențiune despre *diferența calitativă* a celor două acordaje, ci dimpotrivă. Totuși, trebuie să recunoaștem că de fapt lucrarea lui *Tiberiu Alexandru* a fost aceea care ne-a permis să studiem *in vitro* deosebirile existente între cele două acordaje „cunoscute", punîndu-ne la dispoziție, petru prima oară, un *acordaj „românesc"* al unui țambal mic. Ipotezele pe care le-am putut elabora în această fază a cercetării „de laborator" le-am verificat apoi „pe viu", concluziile la care am ajuns dovedindu-se chiar surprinzătoare ; în același timp ni s-a oferit și posibilitatea de a explica și rațiunea celui de al treilea tip de acordaj descoperit, numit „transport".

Pentru claritatea expunerii, ne permitem să reamintim cîteva din caracteristicile de bază ale instrumentului, privind dispoziția coardelor pe tabla de rezonanță, observate și evidențiate cu rigurozitate în *Instrumentele muzicale ale poporului român.*

---

și direct lucrările mai vechi la care autorii menționați fac adesea trimiteri : Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Gräffer, 1782 ; Fr. Liszt, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Nouvelle édition, Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1881 ; Mihai Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români*, București, 1928 etc.

[6] (Subl. ns.) „... Deosebirile dintre acordajul „unguresc" și cel „românesc" nu sînt esențiale, rezumîndu-se în fond la orînduiri diferite ale coardelor" (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 102—103) ; „Acordajul [românesc] diferă de cel unguresc printr-o altă dispoziție a coardelor, dar cu toate acestea deosebirile nu sînt esențiale" (C. Gh. Prichici, *Țambalul, op. cit.*, p. 131).

[7] C. Gh. Prichici, *Țambalul*, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro

În figura de mai jos (v. fig. 1) sînt reprezentate cele patru căluşuri obligatorii la toate ţambalurile româneşti, fie mari sau mici, indiferent de tipul de acordaj [8]. Căluşurile (1) şi (2) sprijină coarde care vibrează pe toată lungimea lor; căluşul (3) împarte coardele pe care le sprijină

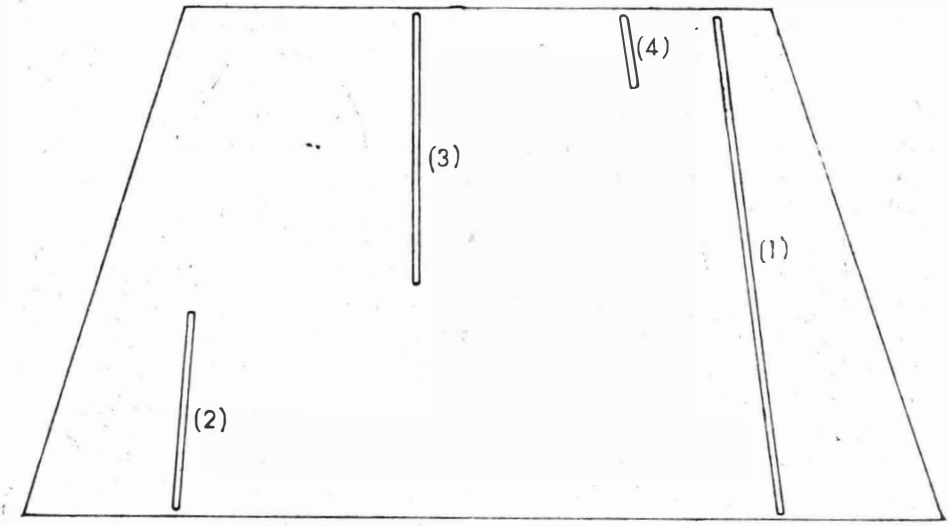



Fig. 1 — Căluşurile principale ale ţambalului.

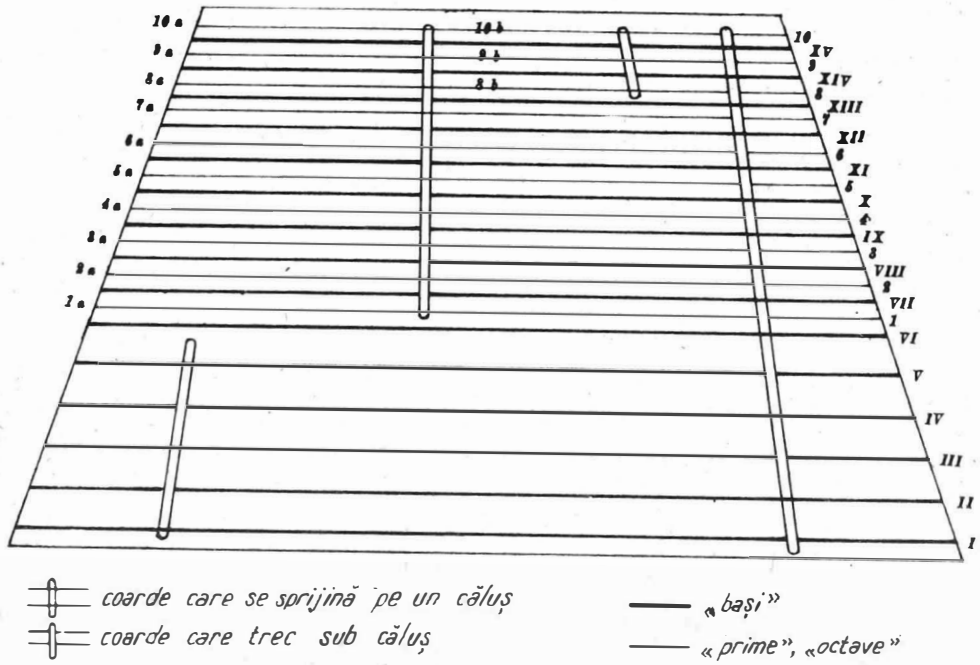



Fig. 2 — Coardele I ÷ XV, basi; 1, 1a ÷ 7,7 a, ,,primuri' 8, 8a, 8b ÷ 10,10a, 10b, ,,octave''; (coardele VII ÷ XV au în genere un acordaj cromatic fix).

[8] Tiberiu Alexandru publică pentru prima oară în literatura de specialitate acordajul complet al unui ţambal mic,,românesc'' (vezi *loc. cit.*) alături de acordajul clasic al ţambalului

https://biblioteca-digitala.ro

în două segmente inegale, în raport de 3: 2, de unde rezultă pentru fiecare coardă [9] două sunete la interval de cvintă (perfectă sau micșorată — vezi mai jos); călușul (4), împreună cu porțiunea care-i corespunde din partea superioară a călușului (3), împarte coardele în trei segmente, de unde rezultă trei sunete diferite pentru fiecare coardă.

După cum se poate deduce și din forma trapezoidală a tablei de rezonanță, coardele grave sînt situate în partea inferioară a instrumentului (la baza mare a trapezului) iar cele acute — în partea superioară. Se poate deduce de asemenea că toate coardele care sînt sprijinite de călușul (1) sînt întretesute cu coardele sprijinite de celelalte trei călușuri (vezi fig. 2).

Pornind de la terminologia lăutărească [10], am putut ajunge la concluzii interesante cu privire la oglindirea în conștiința (sau în practica?) muzicanților populari a conceptului de *registru* al instrumentului și, implicit, la înțelegerea *deosebirilor esențiale* între diferitele acordaje ale țambalelor românești, *deosebiri care-și găsesc originea, înainte de toate, în necesitățile practice dictate chiar de rolul instrumentului* — de acompaniament sau melodic (solistic) —, *care nu se pot despărți de tehnica și de stilul de execuție instrumentală* [11].

Lăutarii din Muntenia, bunăoară, împart coardele țambalului în: „bași" [12], și anume *toate* coardele care vibrează pe întreaga lor întindere, *indiferent de locul pe care îl ocupă pe tabla de rezonanță*; „*prime*" (sau „primuri") [13] — coardele care se sprijină pe călușul (3), *fiind divizate în două segmente*; „*octave*" [14] — coardele care sînt divizate, cu ajutorul călușurilor (3) și (4), în *trei segmente*.

Cercetînd cu atenție și cu consecvență, la un număr de peste 20 de instrumentiști din diferite localități, *semnificația* acestei împărțiri, am putut desprinde următoarele constatări.

1. La ambele tipuri de acordaj — „românesc" și „unguresc" — *bașii* (adică sunetele registrului grav) sînt acordați invariabil într-o *succesiune cromatică*. Fac excepție uneori, la țambalele mici, primele șase coarde, care pot fi acordate într-o varietate nedefinită (în cvarte perfecte, alternînd cu țerțe mari sau mici, în arpegii etc.), criteriul de acordaj răspunzînd de regulă preferințelor pe care le are instrumentistul pen-

---

de tip „Schunda". C. Gh. Prichici nu se referă de loc în a sa *Metodă de țambal* la acordajul românesc, mulțumindu-se doar cu publicarea acordajului „Schunda".

La țambalele mari intervin cîteva elemente în plus, impuse de lărgirea ambitusului instrumentului atît în registrul grav, cît și în cel supraacut. Așa de pildă, călușurile (1) și (2) vor fi mult prelungite, pentru a permite adăugarea unui număr important de coarde. În plus, mai apar un căluș în partea superioară a instrumentului, pentru coardele registrului supraacut, precum și două scoabe speciale, în același scop.

[9] După cum se știe, la țambal — ca și la clavecin sau la pian — anumite coarde sînt dublate, triplate etc., alcătuind *coruri* de coarde, pentru amplificarea sunetului. În lucrarea de față vom folosi pentru toate coardele (simple sau coruri) denumirea generică de „coardă".

[10] Comunicată în parte și de *Tiberiu Alexandru*, care menționează pentru coardele grave termenul „bași" iar pentru cele divizate de călușul (3) denumirea de „prime". Pentru registrul acut nu a găsit nici un termen special.

[11] Vom vedea mai jos că la muzicanții de oraș din Transilvania, care cunosc numai acordajul „unguresc", terminologia ține seama de cu totul alte criterii.

[12] Numerotate pe fig. nr. 2 cu cifre *romane*.

[13] Numerotate cu cifre *arabe*. Pentru coardele divizate în mai multe segmente am păstrat *același număr de ordine*, din necesitatea de a desemna fiecare coardă cu o singură cifră (deci 1, 1a; 2, 2a etc.).

[14] Numerotate în continuarea coardelor registrului mediu (8, 8a, 8b; 9, 9a, 9b etc.).

https://biblioteca-digitala.ro

tru anumite „tonalități" [15]. La acordajul „unguresc", probabil sub influența acordajului „tipizat" al țambalelor mari „Schunda", și țambalele mici păstrează o mai mare stabilitate în acest registru, mai ales la lăutarii din Transilvania. La acest tip de acordaj ultimul „bas" dinaintea „primelor" este de obicei **fa diez** în timp ce la acordajul „românesc"

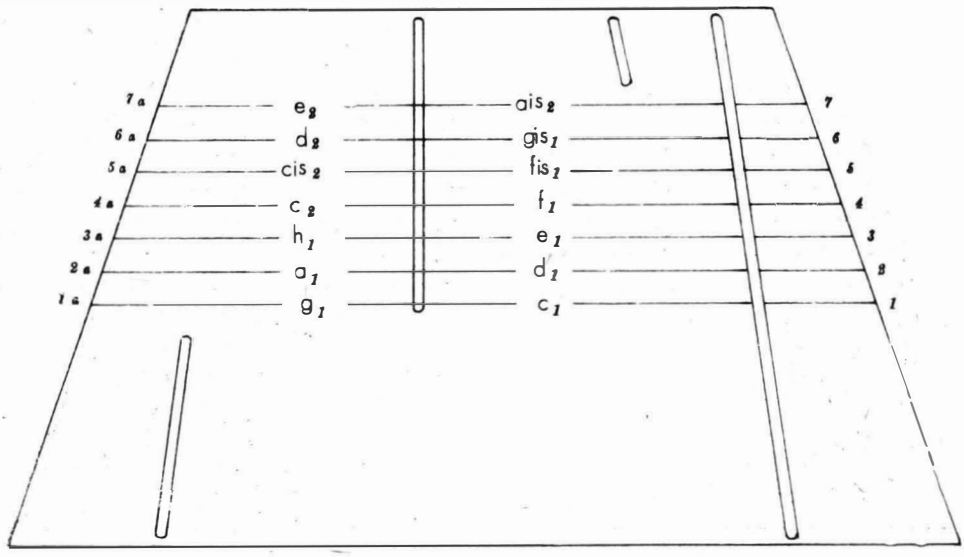



Fig. 3 — Acordajul, „unguresc", registrul mediu.

el este **re** . De multe ori, la țambalele mici, ale *lăutarilor de la sate*, pot lipsi 1—3 coarde din registrul grav — tendință mai frecventă însă la acordajul „românesc".

2. „*Primele*" (sau „primurile"), alcătuite de obicei din 7 coarde, (excepțional $\pm 1$) reprezintă *registrul mediu* al instrumentului și cuprinde în principiu $do^1 - do^2$ cromatic (vezi mai jos). **Acesta este registrul care constituie principalul element diferențiator al tuturor tipurilor de acordaj,** prin succesiunea sunetelor acestui registru pe tabla de rezonanță. Într-adevăr, comparînd succesiunile coardelor acestui registru la cele două tipuri de acordaj, vom constata că ele se supun unor principii diferite : acordajul „unguresc" se caracterizează prin *succesiunea diatonică*, în timp ce acordajul „românesc" prin cea *cromatică* (vezi fig. 3, resp. fig. 4). De aceea, succesiunea sunetelor acestui registru este foarte stabilă la toate tipurile de acordaj, constituind *elementul invariabil obligatoriu, deci esențial*, al fiecărui tip.

De altfel, deosebirea între cele două acordaje este confirmată și de faptul că în timp ce la acordajul „românesc" *cromatismul* octavei $do^1 - do^2$ este complet, la cel „unguresc" acest cromatism este incomplet. De

[15] Țambalul fiind un instrument cu acordaj fix, pregătirea tehnică a executantului are de spus un cuvînt greu în posibilitatea lui de a cînta cu aceeași ușurință în orice tonalitate.

https://biblioteca-digitala.ro

aici rezultă încă o deosebire a celor două acordaje: la cel „românesc" toate coardele registrului mediu (toate „primele") sînt acordate în cuvinte perfecte; la cel „unguresc" numai cinci cupluri se prezintă sub forma cuvintelor perfecte, două fiind la interval de cvintă micşorată (vezi fig. 3).

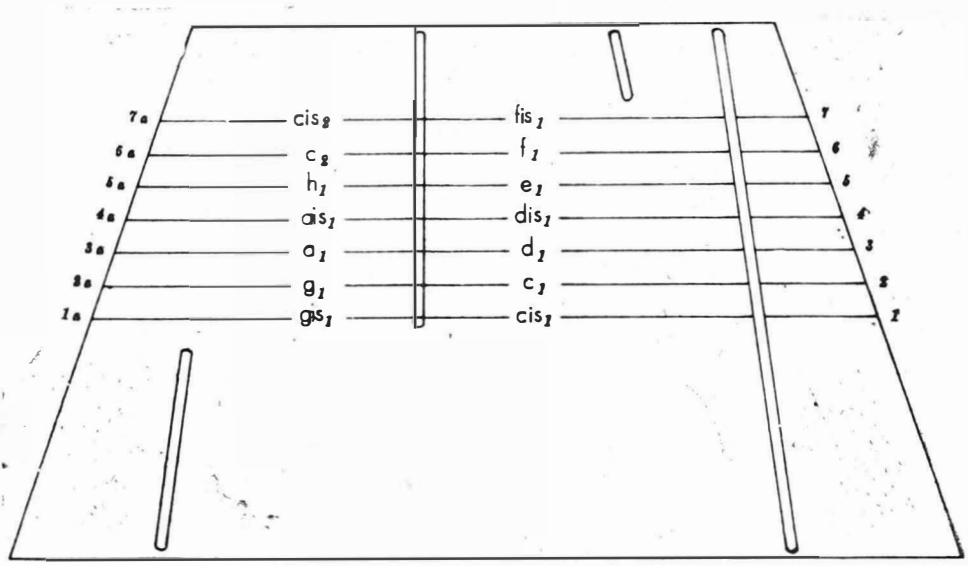



Fig. 4 — Acordajul „românesc", registrul mediu.

Abia ţambalele mari de tip „Schunda" vor completa cromatismul acestui registru, influenţînd mai tîrziu şi acordajul ţambalelor mici din Transilvania.

3. „*Octavele*" reprezintă *registrul acut* al instrumentului (pentru registrul supra-acut lăutării nu au un termen aparte). La ţambalagiii din Transilvania, chiar şi la cei de la ţară care au mai păstrat ţambalul mic, şi acest registru imită acordajul ţambalelor mari „Schunda". Dimpotrivă, la ţambalele acordate „româneşte", el este de cele mai multe ori descompletat, fiind folosit doar parţial (din cauza dificultăţilor tehnice pe care le ridică la instrumentiştii cu o pregătire mediocră). Astfel, din cele trei coarde (împărţite în cîte trei segmente) pe care le conţine în mod obişnuit acest registru, pot lipsi una sau două coarde; chiar dacă numărul coardelor este complet, din cele nouă sunete sînt acordate numai cîteva şi anume cele care sînt mai des folosite de instrumentistul respectiv, în funcţie de „tonalităţile" preferate (aşa cum s-a văzut şi la acordajul „başilor") [16].

Şi la acest registru acut se remarcă deosebirile dintre cele două acordaje cunoscute din descrierea registrului mediu, în ce priveşte succesiunea coardelor, deşi cele două principii nu mai apar cu aceeaşi „puritate".

---

[16] Acordarea celor trei segmente, numai cu ajutorul unui singur punct de acordare, este desigur foarte dificilă, poziţia celor două căluşuri avînd o importanţă hotărîtoare asupra acurateţei fiecărui segment în parte. De aceea, de multe ori lăutarul deplasează unul din căluşurile respective, prin încercări succesive, pînă la obţinerea sunetului dorit.

https://biblioteca-digitala.ro

Putem vorbi mai mult de caracterul *predominant* al principiului *cromatic* de succesiune a coardelor registrului acut la acordajul „românesc" ; la cel „unguresc" predomină principiul *diatonic* (vezi fig. 5).

Importanța celui de al treilea tip de acordaj al țambalelor românești — „*acordul transport*" — va fi mai bine înțeleasă dacă vom analiza în prealabil legătura strînsă între fiecare tip de acordaj arătat mai sus și teh-

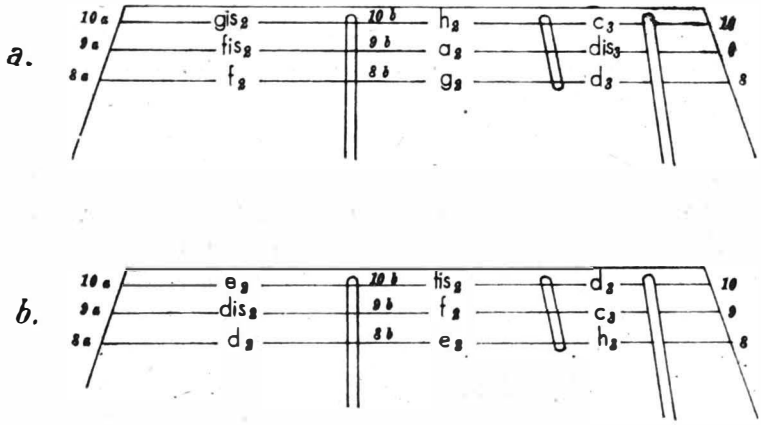



Fig. 5 — Registrul acut : a) acordajul „unguresc" ; b) acordajul „românesc".

nica, stilul de execuție și, în ultima instanță, rolul solistic sau de acompaniament al țambalului acordat într-un fel sau altul.

Se ridică, într-adevăr, întrebarea : care poate fi explicația existenței simultane a mai multor tipuri de acordaj la țambalul nostru, de ce continuă lăutarii să folosească acordaje atît de diferite, pe un teritoriu geografico-etnografic relativ restrîns ?

Am încercat să găsim răspuns la această întrebare, urmărind cu atenție „interpretarea vie" a țambalagiilor noștri și, prin diferite experimente, am căutat să determinăm o eventuală interdependență între tipul de acordaj, tehnica de execuție, stilul și rolul instrumentului nostru în „ansamblurile" în care este folosit.

În acest scop, a fost necesară studierea *profilului concret* al diferitelor acorduri, în cazul în care țambalului îi revine în principal rolul de *instrument acompaniator* — așacumse întîmplă cel mai frecvent în regiunile Olteniei, Munteniei și Moldovei. Nu ne-am așteptat, desigur, ca o astfel de „observare directă" să ducă la descoperiri noi în privința *funcțiilor ritmice* cunoscute, care primează asupra celor armonice. (Din această cauză pretențiile armonice ale soliștilor, ca și ale acompaniatorilor, sînt cu totul infime). Se poate de altfel stabili, pe bază statistică, frecvența copleșitoare, în aceste regiuni, a acordurilor de „tonică" (vezi mai jos) împreună cu „soțurile" lor, acestea din urmă avînd întotdeauna (în limbajul lăutăresc) sens de acord de „dominantă" cu septimă, realizat uneori fără fundamentală. Acest material armonic de acompaniament este caracteristic, bineînțeles, în zonele amintite, și pentru țambal.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă în ce privește materialul armonic experimentele noastre nu au dus la descoperirea nici unui element nou, nu același lucru se poate spune și despre *realizarea concretă* la țambal a acestor două acorduri principale de care se servește lăutarul la acompanierea oricărei melodii populare, fie de joc, fie aparținînd altor genuri muzicale.

Observațiile efectuate ne-au permis să stabilim *forma preferată* de realizare a celor două acorduri amintite, excepțiile constituind *variații pasagere*, în decursul executării unui acompaniament, după care se revine la schema de bază, ce capătă astfel importanța unei *reguli* stabile. (Aceste variații sînt în directă dependență de pregătirea tehnică și de personalitatea artistică a fiecărui instrumentist în parte).

Astfel, acordul de „tonică" (termen impropriu prin care înțelegem de fapt fundamentala oricărui mod sau fragment de mod popular) are întotdeauna aceeași formă de realizare : *pedala divizată* [17] reprezintă întotdeauna *fundamentala scării* (sau a fragmentului de scară) și este executată cu bagheta mîinii stîngi, căreia îi corespund cel mai bine *sunetele registrului mediu*. Pedala divizată se va găsi, așadar, cel mai frecvent în registrul mediu al instrumentului (apariția ei în registrul acut va constitui una din excepțiile pomenite mai sus și va avea un efect estetic deosebit). *Figurarea armonică* a acordurilor este executată în general de bagheta dreaptă. Acestei baghete îi corespund cel mai bine *coardele registrului grav*, adică „bașii" [18], prin poziția pe care o au pe tabla de rezonanță (după cum am văzut, marea majoritate a acestor coarde este sprijinită de călușul (1) din partea dreaptă a instrumentului). Și aici se impune aceeași precizare ca și la punctul precedent : specializarea mîinii drepte și la registrul grav privește *media generală* desprinsă din *tehnica instrumentală obișnuită*, dar care poate fi îmbogățită de virtuoșii instrumentului prin variații nelimitate.

Figurarea armonică a „bașilor" își are și ea *formele preferate* (care se deosebesc uneori de la țambalul mare la cel mic sau de la un tip de acordaj la altul), dar rolul său principal este realizarea acordului, chiar dacă mersul „vocii" nu ocolește notele de pasaj, ce-i conferă uneori un rudiment melodic.

Iată cîteva exemple de realizare concretă a acestor acorduri de „tonică", pentru diferite „țiituri" [19].

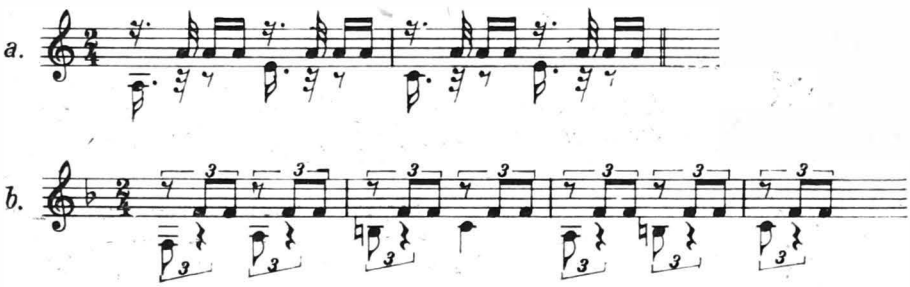
---

[17] C. Gh. Prichici, *Țambalul*, op. cit. — În tehnica de execuție a țiiturilor se folosește emiterea consecutivă a sunetelor (cu excepția așa-numitului acompaniament „nemțesc") creîndu-se armonii figurate. Pentru realizarea acestora, mîna dreaptă execută timpii accentuați iar cea stîngă contratimpii, care au denumirea generică de „bătaie", constituind de fapt *o pedală divizată*. (Referitor la asta vezi și T. Alexandru, *op. cit.*, p. 102.)

[18] În aceasta constă poate explicația repetării unor sunete la coarde diferite, fiecare avînd o *funcție* diferită în realizarea acompaniamentului.

[19] a) Țiituri de horă ; b) Țiituri de sîrbă.

În principiu „basul" determină *poziția acordului* figurat. La țambalele mari poziția acordului este mai variată, cea de *terță* fiind în egală măsură uzitată. Pe de altă parte, la figurarea acordurilor, „basul" dobîndește o independență contrapunctică relativă, cu scheme preferate, din care nu lipsesc nici sunetele de pasaj, străine de acord, care reprezintă rudimente (adeseori șablonizate) de „polifonie" ale acompaniamentului.

https://biblioteca-digitala.ro

*Acordul de „dominantă"* se deosebește *și* în principiu de cel de „tonică", în sensul că întotdeauna este conceput ca un acord de *septimă*, astfel fiind net diferențiat de acordurile majore oarecare. Caracterul său *subordonat* față de acordul de „tonică" este pus în evidență și prin terminologia folosită de toți lăutarii: acordul de „dominantă" nu are un nume al său, propriu, ci este desemnat ca „soțul" acordului respectiv de „tonică" („C dur" sau „c mol" = acord de tonică; „soț de C" = acord de dominantă de do major sau do minor[20]). Este totuși curios că prezența septimei în figurarea acordului de „dominantă" nu este obligatorie; prin mersul rapid sau prin motivul restrîns al melodiei solistice (ce s-ar cere acompaniat cu acest acord), figurarea armonică nu mai ajunge să intoneze și „septima". Caracterul determinant al acestui acord, executat la țambal, constă în faptul că, spre deosebire de acordul de tonică, *pedala divizată* intonează *terța majoră* a acestui acord, adică „sensibila" „tonicii".

Această manieră de realizare a acordului respectiv — cu valoare de schemă invariabilă — este cu atît mai interesantă, cu cît „sensibila" apare și la „dominantele" unor scări, a căror septimă nu este majoră, ci minoră. „Falsa relație", care se creează între *subtonul* conținut de melodie și presupusa „sensibilă" din acordul de „soț" al acompaniamentului, nu supără pe nimeni, deși ea apare cu pregnanță, tocmai pentru că „sensibila" este intonată cu insistență pe pedala divizată, ce se găsește în registrul mediu al instrumentului. Și acest fapt aduce încă un argument pentru a sublinia preponderența rolului ritmic al „țiiturilor" de țambal, din aceste regiuni.

Pentru a ilustra cele afirmate mai sus, reproducem un fragment de melodie cîntată la vioară, cu acompaniament de țambal [21].

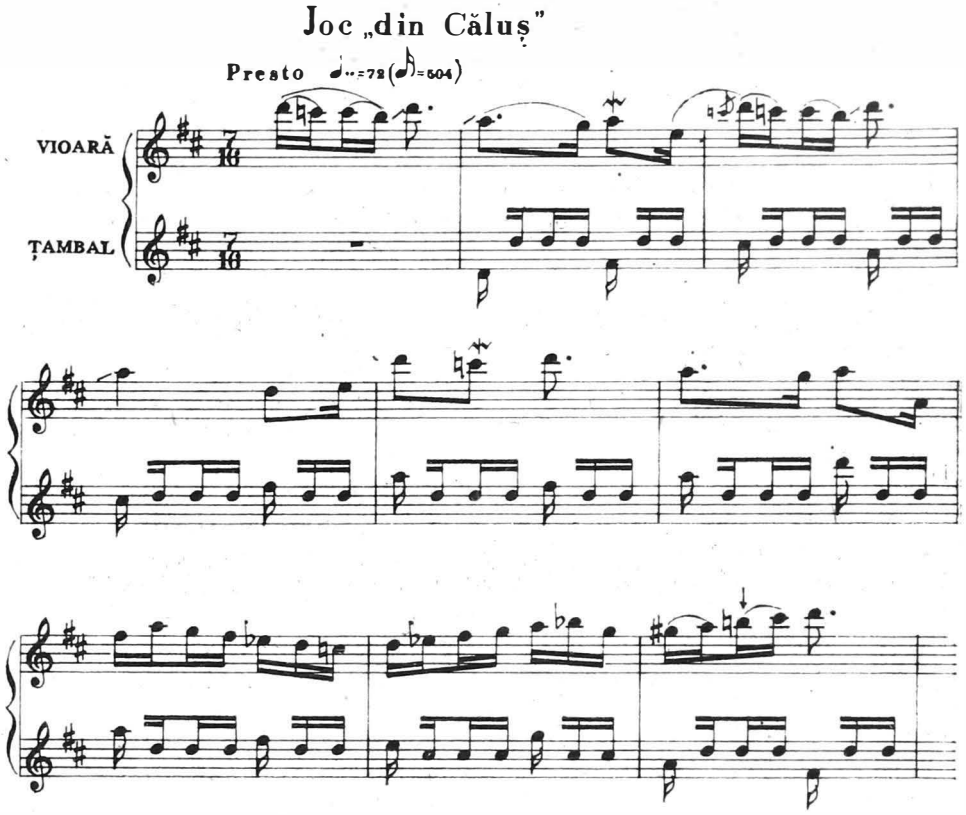
---

[20] Să notăm că și în alte părți o astfel de concepție se manifestă la fel de pregnant. Așa de pildă la muzicanții năsăudeni « acordurile de septimă de dominanță se numesc „jumătate", adăugîndu-se denumirea fundamentalei acordului în care se rezolvă. Deci „jumătate de C" este acordul major de septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui do major, în care se rezolvă » (vezi Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. IX, 1964, nr. 2, p. 165.

[21] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, exemplul muzical nr. 80, p. 287 — 288. (AIEF, disc 1405 Ia, Merenii de Sus, inf. Mitică Burcea și Florea N. Burcea, culeg. C. Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, 1941, transcris de Pascal Bentoiu).

Din economie de spațiu am renunțat la reproducerea celui de-al treilea instrument, contrabasul.

N. B. În fișa culegătorului nu se menționează tipul de acordaj al țambalului. Din poziția acordurilor putem deduce însă că este vorba despre „acordul unguresc", deoarece succesiunea cromatică *do diez—re* apare doar la acordajul unguresc în octava a 2-a, așa cum se prezintă în exemplul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Acum, după ce am văzut modalitățile de realizare concretă a celor două acorduri principale, care stau la baza „țiiturilor" din zonele amintite, nu va fi greu să generalizăm observațiile noastre, pentru a obține schema *esențială* a execuției tehnice, care justifică însăși *dispoziția cromatică* a *coardelor* registrului mediu al țambalului acordat „românește".

Într-adevăr, dacă *pedala divizată* a acordului de „tonică" se găsește chiar pe *fundamentala* scării, adică chiar pe „tonică", în timp ce la acordul de „dominantă" aceeași pedală intonează invariabil „sensibila" scării (chiar dacă ea nu este conținută în modul natural respectiv), atunci intervalul dintre cele două pedale va fi de o *secundă minoră*. Acordajul cromatic al țambalului „românesc" devine astfel extrem de avantajos pentru realizarea trecerii de la un acord la altul, deplasarea pe coarde a mîinii stîngi fiind minimă, între două coarde vecine. Cu alte cuvinte, pentru realizarea „țiiturilor", la țambalul acordat „românește", mîna stîngă va executa mișcări repetate, rapide, de divizare a pedalei, fiind însă scutită de deplasările largi pe tabla de rezonanță, la schimbarea acordurilor; mîna dreaptă, în schimb, va executa deplasări destul de largi pentru figurarea acordului (notele de pasaj despre care am amintit au desigur și rolul de a reduce din amplitudinea acestei deplasări a mîinii drepte), dar într-un tempo mult mai rar. În felul acesta „specializarea celor două mîini diferă, iar acordajul „românesc" pune în evidență tocmai această tehnică diferită a celor două mîini.

https://biblioteca-digitala.ro

Să trecem în Transilvania, unde singurul tip de acordaj existent în zilele noastre este cel „unguresc".

În prima parte a studiului nostru am văzut că la acest acordaj registrul mediu se caracterizează prin succesiunea *diatonică* a coardelor. De aceea, intervalele de *secundă minoră* (în afara celor diatonice *mi-fa* și *si-do*), se află dispuse la coarde îndepărtate. Pentru realizarea efectului stilistic cerut de „țiiturile" de dincoace de Carpați, mîna stîngă ar trebui să facă, la acest acordaj, mișcări foarte ample. Apare evident că existența acordajului „unguresc" ar fi fost de mult periclitată dacă maniera de acompaniament și rolul instrumentului ar fi fost și aici identice cu cele cunoscute în vechile provincii românești de dincoace de Carpați. În Transilvania, după cum se știe, țambalul are însă un pronunțat caracter *melodic*. Cînd acompaniază melodiile lirice ardelenești sau bănățene (impropriu numite chiar și de lăutari „doine"), el *urmărește melodia solistului*, reluînd, repetînd sau înflorind *motive din melodia solistică*, ba chiar fraze întregi melodice, mai ales în timpul lungilor *fermato*-uri ale acestor melodii tărăgănate. Contramelodiile, adesea bogat ornamentate, cu pasagii figurate melodic și armonic, transformă aici țambalul într-un partener egal al solistului sau al celorlalte instrumente cu funcție contrapunctică. Rolul melodic al țambalului se manifestă aici în egală măsură și la acompanierea *melodiilor de joc*, unde de asemenea urmărește linia melodică propriu-zisă, uneori în terțe și sexte paralele, completînd-o cu figurații armonice.

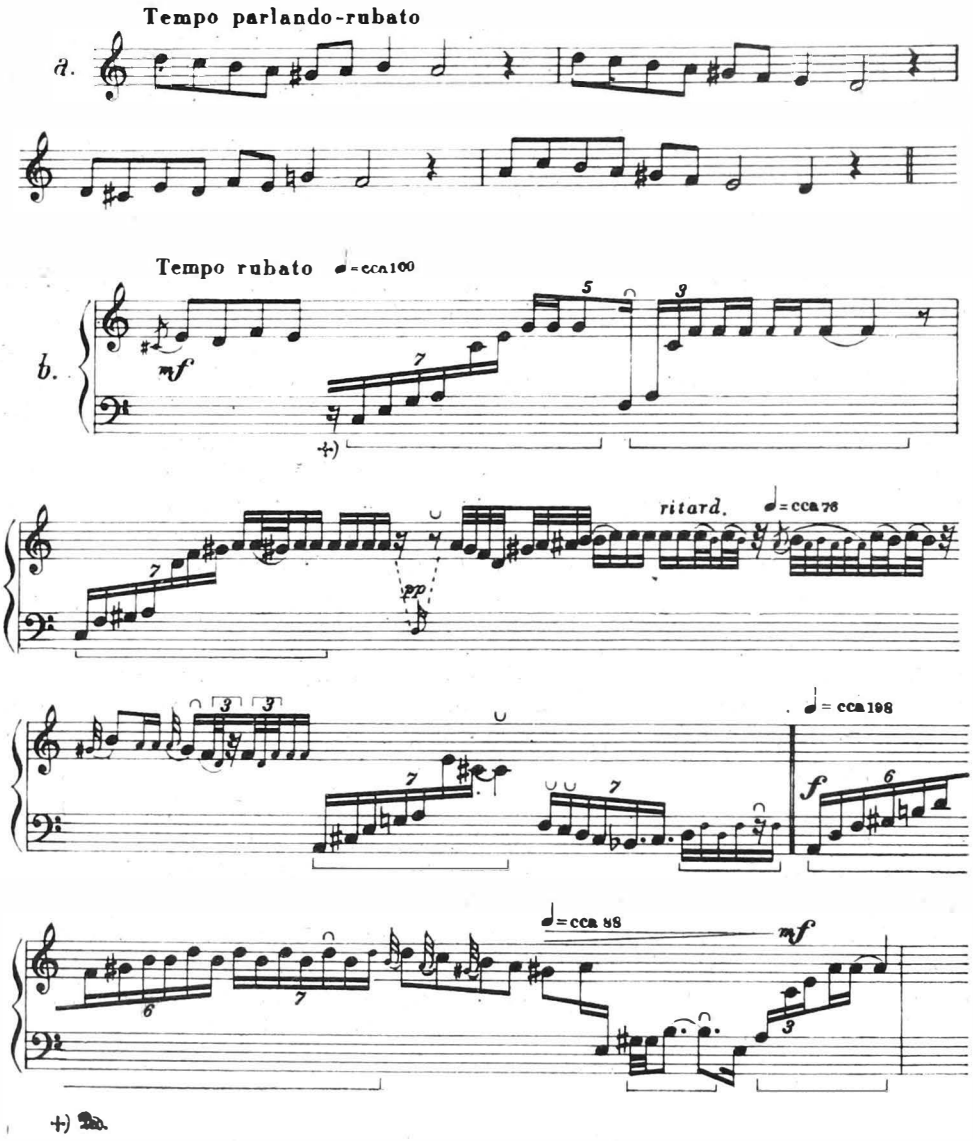
Nu este greu de înțeles că pentru acest stil, foarte asemănător cu cel folosit de lăutarii unguri, în acompaniamentul melodiilor ungurești, *acordajul diatonic* „unguresc" este mult mai avantajos ! Dimpotrivă, pentru realizarea acestui stil, țambalul „românesc" acordat cromatic ar întîmpina dificultăți mult mai mari, prin depărtarea considerabilă a intervalelor de pe tabla de rezonanță.

Pe de altă parte, *însăși tehnica de execuție*, impusă de acest stil, diferă în mod substanțial de cea cunoscută la „țiiturile" obișnuite, care a dus la „specializarea" particulară a fiecărei baghete. Rolul melodic al țambalului în Transilvania și în Banat reclamă, din contră, *perfecționarea egală* a ambelor baghete, realizarea unui pasaj melodic necesitînd folosirea alternativă, în mod egal, a fiecărei mîini. Poate de aceea la lăutarii ardeleni și bănățeni noțiunea de *registru* aproape nu există. În schimb, probabil sub influența lăutarilor de la orașe, cunoscători ai scrierii muzicale, ei împart tabla de rezonanță a țambalului în „fa" și „violin" (= cheia de sol), adică

Sárosi Bálint publică în a sa monografie a instrumentelor populare maghiare [22] versiunea simplă a unei melodii (a) și realizarea ei solistică (b)

[22] Sárosi, Bálint, *Die Volksinstrumente Ungarns*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik [1967] (*Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm durch Ernst Emscheimer und Erich Stockman. Serie I. Band I.), p. 44 — 45.

https://biblioteca-digitala.ro

la ţambal, cu scopul de a exemplifica acest stil. Reproducem mai jos un fragment din această notaţie.

Am insistat asupra celor două stiluri de execuţie atît de diferite la ţambalele din Transilvania şi Banat, pe de o parte, şi la cele din Oltenia, Muntenia şi Moldova, pe de altă parte, pentru a sublinia interdependenţa strînsă ce există între tipul de acordaj, stil de execuţie şi rolul preponderent — ritmic sau melodic — al instrumentului nostru. Această interdependenţă ne obligă însă, la rîndul ei, să formulăm următoarea întrebare: poate fi admisă oare una şi aceeaşi sursă de împrumut pentru două tipuri de acordaj cu totul diferite, fiecare corespunzînd unor necesităţi stilistice, tehnice etc., fundamental deosebite? Credem că acum, după cele constatate

https://biblioteca-digitala.ro

mai sus, răspunsul nu poate fi echivoc : *acordajul țambalului „românesc" ca și tehnica instrumentală, stilul de execuție și rolul preponderent al instrumentului fiind fundamental deosebite de cel „unguresc", trebuie să admitem că originea țambalului de dincoace de Carpați este și ea diferită de cea din Transilvania și Banat.*

Vom vedea, de altfel, că această concluzie va fi întărită atunci cînd vom trece sumar în revistă formele de acordaj existente la țambalele din diferite țări ale Europei, centrale și occidentale, toate caracterizate prin *principiul diatonic* al succesiunii coardelor de pe tabla de rezonanță, care se apropie foarte mult de acordajul „unguresc", dar care nu are nimic comun cu acordajul cromatic al țambalului „românesc".

★

Concluziile care s-au putut desprinde din analiza comparativă a celor două tipuri de acordaj — „românesc" și „unguresc" — împreună cu implicațiile de ordin stilistic, tehnic etc., ale fiecăruia, ne permit ca, în sfîrșit, să trecem la descrierea celui de al treilea tip de acordaj, descoperit de noi nu demult, numit „*acord transport*".

Cercetările noastre de pînă acum nu au elucidat pe deplin „istoricul" apariției acestui acordaj, o astfel de sarcină depășind deocamdată preocupările noastre. Totuși, prin chestionarea unui număr destul de însemnat de instrumentiști, răspunsurile convergente ne permit să afirmăm că „acordul transport" este invenția relativ recentă a lăutarilor din Muntenia, în nici un caz înaintea primului război mondial și nu mai tîrziu decît cu 3 — 4 decenii în urmă. Locul apariției trebuie circumscris în zona centrală a Munteniei subcarpatice, acolo unde și acuma acordajul respectiv are o viabilitate considerabilă. Răspîndirea actuală a acordajului „transport" cuprinde în special zonele de pe lîngă Curtea de Argeș, Pitești, Cîmpulung-Muscel, Tîrgoviște, fiind semnalat și în județele Prahova și Olt.

Despre „autorul" invenției nu putem afla nimic precis de la actualii „beneficiari", cu toate că am găsit chiar și doi ... pretendenți la acest titlu ! Judecînd însă după termenul care-l desemnează — „transport" — este mai mult ca sigur că provine din mediul unor muzicanți populari care au cîntat cîndva în vreo fanfară militară. (Unul din lăutari ne-a și „explicat" deslușit : „numai la muzica militară este transport" — referindu-se desigur la instrumentele de alamă, în genere transpozitoare). Putem, așadar, deduce că ideea, împreună cu termenul respectiv, aparține vreunui muzicant mai iscusit, poate cu o oarecare inițiere muzicală, care a încercat, pornind de la considerente de ordin practic, să folosească cunoștințele sale pentru a adapta țambalul la noile cerințe determinate probabil de vreo schimbare în preferințele „consumatorilor" de muzică populară. Pentru că acordul „transport" nu-i altceva dacă-l privim numai „în sine" decît **transpunerea acordajului românesc la o secundă majoră superioară** (vezi fig. 6).

În aparență, această transpoziție nu schimbă nimic din esența principiului cromatic al succesiunii coardelor ce caracterizează acordajul „românesc". Rostul acestui al treilea tip de acordaj nu prea își găsește astfel explicația „logică". Lămuririle muzicanților actuali, cu care am lu-

https://biblioteca-digitala.ro

crat, nu sînt nici ele prea concludente, deoarece ei atribuie acordajului „transport" doar semnificaţii de ordin estetic [23].

Totuşi, dacă vom privi comparativ cele două acordaje, „*transport*" şi „*unguresc*", vom constata cu surpriză că noua succesiune a coardelor *dinregistrul mediu*, obţinută prin transpunerea acordajului „românesc" la o secundă mare superioară, coincide într-o măsură considerabilă cu acordajul

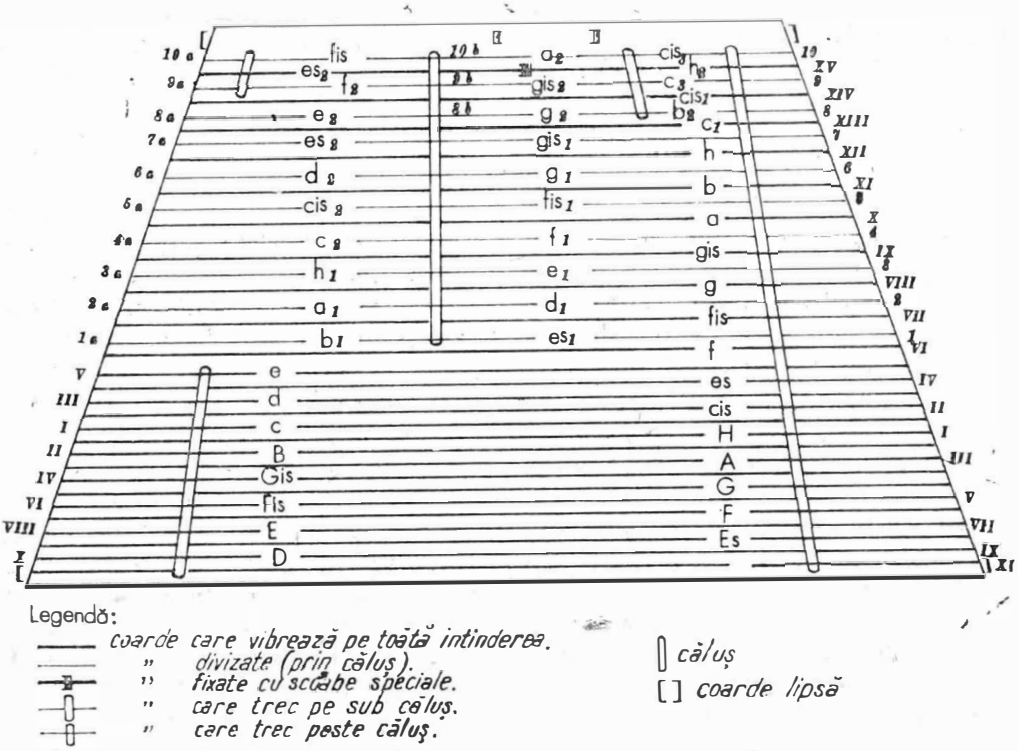



Fig. 6 — Acordajul „transport" (ţambalul mare).

„unguresc", 9 sunete fiind absolut identice (vezi fig. 7). Dar nu numai atît. Noua distribuire a succesiunii coardelor registrului mediu are ca rezultat un *principiu cromatic-diatonic*. *Avantajul* acestei configuraţii noi a distribuirii coardelor apare numai dacă, pe lîngă destinaţia ţambalului ca *instrument de acompaniament* cu preponderenţă ritmică, i se adaugă şi rolul de *instrument melodic* (pe care îl are ţambalul „unguresc").

[23] „Sună mai tare", „sună maifrumos" sau „ca acordul unguresc" — ceea ce se explică, într-adevăr, prin faptul că înălţimea sunetului unei coarde este *invers* proporţională cu lungimea şi *direct* proporţională cu tensiunea ei. Se observă că acordajul „românesc" emite sunete *mai grave* decît cel „unguresc", *pentru aceeaşi coardă* (acelaşi număr de ordine de pe tabla de rezonanţă); cu alte cuvinte o coardă de lungime egală emite un sunet mai acut la acordajul „unguresc", deci are o strălucire mai mare (avînd aceeaşi lungime, tensiunea din coardă determină înălţimea : fiind acordată pentru un sunet mai grav, la acordajul „românesc", coarda respectivă are o tensiune mai mică, deci o strălucire mai mică în comparaţie cu acordajul „unguresc", pentru acelaşi sunet). De altfel imposibilitatea de a realiza acordajul „transport" la instrumentele uzate („nu ţine butucu'") demonstrează *importanţa diferenţei de tensiune* în coarde la cele două tipuri de acordaj.

https://biblioteca-digitala.ro

Zona de răspîndire a acordajului „transport", ca și epoca în care își face apariția, justifică pe deplin deducțiile noastre, chiar dacă lăutarii îl folosesc numai în virtutea unei obișnuințe, preluate în practica zilnică de la alte generații sau de la alți colegi de breaslă — fără a fi „conștienți" de avantajele pe care le oferă, ci mulțumindu-se doar cu *constatarea* acestora. Pentru că epoca de apariție și de răspîndire a acordajului „transport" coincide cu perioada de înflorire în zonele folclorice respective a marilor

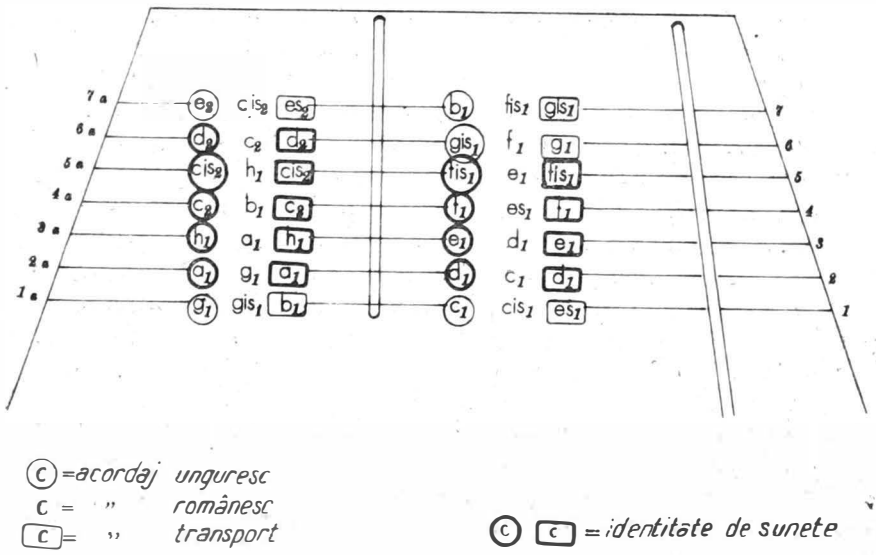



Fig. 7 — Registrul mediu al celor trei tipuri de acordaj.

ansambluri de muzică populară, care se străduiesc să înglobeze în repertoriul lor muzica populară din zone folclorice cu stil cît mai variat, inclusiv pe cea din Transilvania și Banat, deci și stiluri care reclamă țambalului și un *rol melodic*. Pe de altă parte, tocmai zona de răspîndire a acordajului „transport" este în prezent cea mai favorabilă menținerii în practică a țambalului, în timp ce în Transilvania se poate remarca o foarte vizibilă tendință de înlocuire a lui cu instrumente „moderne", o dată cu creșterea preferinței „publicului" pentru muzica „ușoară".

În încheierea studiului nostru, vom selecționa din declarațiile informatorilor, cu care am lucrat, cîteva opinii care ni s-au părut mai interesante, referitoare la diverse aspecte ale acordajelor folosite.

Așa de pildă, lăutarul Iordache Ion („Beleleu") de 36 ani la data culegerii, din Găești, angajatul permanent al unui restaurant din localitate, cîntă astăzi la țambal acordat „ungurește". El afirmă că a învățat instrumentul „din copilărie" și că „prima oară am învățat acordul românesc". „La 17 ani am plecat în producție" (cu țambalul) cîntînd cu acordajul românesc timp de 8 ani, pentru că „așa am fost obișnuit". Abia din 1956 a trecut la acordajul „unguresc" [24].

[24] Explicațiile pe care ni le dă, referitoare la cauzele care l-au determinat să treacă la acordajul „unguresc" nu sînt edificatoare.



https://biblioteca-digitala.ro

Un alt lăutar din aceeași localitate, în vîrstă de 58 de ani, care cîntă la țambal de la vîrsta de 9 ani, folosește și în prezent acordajul „românesc". În mod ciudat nu găsește nici o explicație pentru preferința vreunui acordaj : „[acordajul] depinde, cum poate omul să le execute. E diferență [între acordaje] după cum învață fiecare". Mărturisește că preferă acordajul „sramport", dar că, în momentul în care s-a efectuat culegerea, avea țambalul acordat „românește" pentru că „nu ține butucu", avînd un instrument vechi și uzat. Informatorul a ținut să sublinieze că „taică-meu m-a învățat [să cînte la țambal] românește". Fiind chestionat despre acordajul „transport", el pretinde : „sramport ? eu l-am scos" ! A fost primul lăutar care a știut să descrie mai exact deosebirea dintre acordajul acesta și cel „românesc" : „La sramport se ridică [acordajul coardelor] cu doo tonuri" față de acordajul „românesc", adăugînd cu timiditate, ca și cum și-ar fi dat seama de paradoxul aparent: „cam ungurește vine"[25].

Spre deosebire de acest lăutar, țambalistul Petrache Vasile din Urziceni, care locuiește însă de mai mulți ani la Curtea de Argeș, folosește acordajul „unguresc". Cîntă la țambal de la vîrsta de 8 ani: „Am crescut cu țambalu-n casă", care era acordat „românește" : „Prima dată românesc a fost [acordajul], așa am pomenit !" Acordajul „unguresc" l-a învățat ulterior „de la un văr de-a lui tăticu ", care „l-a adus *din București*" [26]. Informații asemănătoare, în ce privește vechimea acordajului „românesc", am obținut și de la lăutarul Luță Eftimie („Tică") din Pitești, originar din com. Moșoaia, jud. Argeș. Și el a învățat tot de la tatăl său să cînte la țambal, care folosea același acordaj „românesc". Acum cîntă cu acordaj „transport",la un țambal mare, fiind angajat la un local de vară din Pitești [27].

Unul din cei mai buni lăutari cu care am lucrat, Mihalcea Dumitru („Ciontică"), domiciliat tot în Pitești, actualmente pensionar, afirmă că folosește de mult (din 1920 — 22) acordajul „transport" și chiar are acasă un țambal mare acordat astfel. Își amintește că, fiind încă copil, a învățat să cînte la țambal acordat „românește". Relatează că la vîrsta de 16 ani, plecînd la București, a cumpărat un țambal mare pe care a vrut să-l acordeze „românește", dar că nu i-a plăcut cum sună și atunci l-a acordat „transport". Și el pretinde că ar fi autorul acestui tip de acordaj, și explică termenul „transport" într-un mod firesc : „am transportat acordul românesc cu un ton mai sus " [28].

Să ne oprim puțin și asupra părerilor muzicanților noștri cu privire la deosebirile, avantajele sau dezavantajele fiecărui tip de acordaj în parte.

---

[25] „Doo tonuri" = o secundă mare ! În terminologia lăutarului nostru „un ton" devine echivalent cu *un semiton*, fapt explicabil tocmai prin acordajul *cromatic*, unde distanța dintre două coarde vecine este de un semiton ; astfel „tonul", în terminologia lăutarului nostru, devine unitatea de măsură a intervalului dintre două coarde vecine. — Vezi fișa de instrument a lăutarului Lipoșteanu Gheorghe (țambal mic acordat „românește"), Găești, jud. Dîmbovița, culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968, (AIEF).

[26] Vezi fișa instrumentului lui Petrache Vasile (țambal mic acordat „ungurește"), com. Glodeanu-Siliște, jud. Buzău, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968, (AIEF).

[27] Vezi fișa instrumentului lui Luță Eftimie (țambal mare acordat „transport"), com. Moșoaia, jud. Argeș, Culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968 (AIEF).

[28] Vezi fișa instrumentului lui Dumitru Mihalcea (țambal mare acordat „transport"), com. Hînțești, jud. Argeș, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

Întrebat despre deosebirea dintre acordajul „românesc" și „transport", lăutarul Grigore Niculae din Topana (jud. Olt) răspunde fără ezitare: „se aude țambalul mai bine, pentru că este cu un ton mai sus" [29]. De aceeași părere este și colegul său din Găești: „Sună mai tare, (țambalul) se face țiteră, nu mai e jos!" [30]. Lăutarul din Pitești se contrazice: „Mie nu mi-a plăcut acordul „unguresc", nu-mi place cum sună", ceea ce l-a determinat să folosească acordajul ... „transport" [31], deși știm că cele două acordaje se apropie din acest punct de vedere foarte mult.

Cînd încercăm să stabilim avantajele vreunuia din tipurile de acordaj, nu sîntem scutiți de păreri aparent contradictorii. Unul susține că acordajul „unguresc" este mai avantajos pentru că cel „românesc" obligă „să alergi mai mult pe el, tonurile sînt mai îndepărtate și la mînă tot acordul pe care vrei să-l iei vine pe dos" [32]. Este evident că acest instrumentist agreează acordajul „*diatonic*", unde „tonurile" sînt într-adevăr mai apropiate din acest punct de vedere. Celălalt, dimpotrivă, susține că la acordajul „unguresc" „tonurile se ia peste cap, nu-i ca la românesc, la rînd" [33], ceea ce ne demonstrează că informatorul nostru preferă acordajul *cromatic*, unde succesiunea semitonurilor îl scutește „să ia tonurile peste cap"! El este totuși conștient de succesiunea diatonică directă a acordajului „unguresc", pentru că adaugă: „la acordul unguresc e mai scurt acordul", considerînd totuși că „la acordul unguresc e mai greu". În același timp, trecînd la demonstrație, pe instrument, pune în evidență tocmai avantajele oferite de acordajul cromatic atunci cînd schimbă acordurile la diferite tipuri de țiituri, în virtutea celor arătate de noi mai înainte, conchizînd cu fermitate: „acordul românesc este mai ușor"!

În fine, despre profilul concret al acordajului registrului grav, care, cum știm, diferă de la instrumentist la instrumentist (numai primele coarde grave), Grigore Niculae spune: „[se acordează] cum îți convine" [34]. De aceeași părere este și bătrînul lăutar din Găești; „după cum ești obișnuit, după cum e timpanul!" (prin „timpan" înțelegînd desigur urechea muzicală) [35].

Cît privește registrul acut, același lăutar remarcă dificultatea tehnică pe care o presupune întrebuințarea lui, ceea ce explică de ce este folosit „numai de cine cunoaște mai bine la țambal" [36].

Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim asupra diferitelor tipuri de acordaj cunoscute din literatura de specialitate, mai ales în Europa centrală și occidentală, la unele popoare din U.R.S.S. etc. Vom sublinia doar, așa cum am mai amintit, că la toate țambalurile cunoscute în aceste regiuni acordajul respectă, într-un fel sau altul, *principiul diatonic* al succesiunii coardelor mai ales la registrul mediu. Astfel, în zona Alpilor, acordajul diatonic este cunoscut cu multe secole în urmă și privește și registrul grav, dar se men-

---

[29] Vezi fișa instrumentului lui Grigore Niculae (țambal mic acordat „transport"), com. Topana, jud. Olt, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968 (AIEF).
[30] Ref. la informator, vezi nota 25.
[31] Vezi nota 28.
[32] Vezi inf. Iordache Beleleu, Găești, jud. Dîmbovița, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968.
[33] Vezi nota 25.
[34] Vezi nota 29.
[35] Vezi nota 25.
[36] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

ţionează că au existat şi constructori care au realizat şi ţambale cromatice, fără să se arate dacă cromatismul a constituit doar un element al materialului de sunete sau şi al unor succesiuni ale coardelor [37]. În Slovacia [38] ca şi la Valassko din Moravia [39], acordajul ţambalelor mici este identic cu cel cunoscut de noi sub denumirea de acordaj „unguresc". În Ungaria, pe lîngă clasicul acordaj „Schunda", se mai cunoaşte şi unul numit „evreiesc" [40], la care diatonismul nu este complet în registrul mediu; de altfel, unii lăutari din Transilvania — din Oradea, Cluj, etc. —, întrebaţi despre acest acordaj, au fost tentaţi să-l asemene fie cu acordajul „românesc", fie cu „transport", probabil tocmai datorită *elementelor cromatice* ce există în registrul mediu al tuturor acestor tipuri de acordaj.

În *Atlasul instrumentelor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S.* [41], sînt menţionate ţambalele existente la ucrainieni, bieloruşi şi letoni — toate avînd la bază *scări diatonice* (nu se publică decît ansamblul materialului sonor al instrumentului, fără schiţa dispoziţiei concrete a coardelor pe tabla de rezonanţă), emiţîndu-se părerea că ţambalul a pătruns în aceste părţi abia în ultimele secole, venind din Occident (ca şi acordajul „unguresc" la noi).

Din nefericire nu am avut la îndemînă nici un exemplu concret de acordaj al ţambalelor existente în estul Europei sau în Orient. Nu ar fi fost exclus să găsim aici acordaje asemănătoare cu „acordul românesc" de la noi. Cercetările viitoare vor putea eventual verifica şi completa această ipoteză.

Se impun cîteva concluzii succinte.

1. La ţambalele româneşti există în momentul de faţă trei tipuri de acordaj, numite „românesc", „unguresc" şi „transport", acesta din urmă fiind o realizare originală, relativ recentă a lăutarilor noştri. Deosebirile dintre aceste tipuri sînt *esenţiale*, fiecare acordaj caracterizîndu-se printr-un anumit principiu al succesiunii sunetelor din registrul mediu al instrumentului şi parţial din cel acut. Astfel, acordajul „*românesc*" îi corespunde principiul succesiunii *cromatice*, celui „*unguresc*" — succesiunea *diatonică*, iar celui din urmă — „transport" — succesiunea *cromatică-diatonică*.

2. Acordajelor „românesc" şi „unguresc" le corespund fiecăruia în parte o tehnică şi un stil propriu, în funcţie de rolul ţambalului în diferitele formaţii instrumentale: primul este adaptat necesităţilor de acompaniament („ţiituri"), care favorizează succesiunea cromatică a registrelor

---

[37] Karl M. Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Bärenseiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. Acordajul ţambalului publicat aici reproduce pe acela comunicat de prof. August Schmitt.

[38] Ladislav Leng, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Vydavatelstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1967.

[39] Jóža Országh Vraneckỳ, *A mél sem já piščalenku*, Krajské Nakladatelstvi v Ostravé, 1963.

[40] Vezi nota 22.

[41] K. Vertkov, G. Blogodatov, E. Iazoviţkaia, *Atlas muzikalnih instrumentov narodov SSSR*, Moscova, Gossudarstvennoe muzikalnoe idzatelstvo, 1963 (Conducătorul de lucrări: K. Vertkov; redactor: I. Z. Alender).

https://biblioteca-digitala.ro

amintite; al doilea corespunde tehnicii instrumentale impuse de rolul preponderent melodic al țambalului ardelenesc și bănățean, ce favorizează succesiunea diatonică a coardelor din registrele respective. Acordajul „transport", fiind rezultatul combinării celorlalte două tipuri, poate să satisfacă necesitățile ambelor stiluri.

3. Existența celor două acordaje tradiționale ne îndreptățește să presupunem că originea și căile de pătrundere ale țambalului au avut două surse diferite: acordajul „unguresc" are origine *occidentală* cu tehnica și rolul preponderent *melodic* al instrumentului; acordajul „românesc" este de origine *orientală*, cu funcție preponderent *ritmică* și cu tehnica adecvată „țiiturilor".

Pe de altă parte, studiul țambalului de la noi, prin descoperirea acordajului „transport", a putut pune în evidență încă o dată că în orice cultură populară vie influențele din afară nu reprezintă elemente fixe, mecanice, ce se suprapun nediferențiat pe fondul culturii tradiționale, ci sînt mereu prelucrate în spiritul propriu al acesteia; astfel, influențele respective deschid calea spre noi sinteze originale, îmbogățind, în ultimă instanță, prin noi trăsături specifice, cultura populară universală.

## CONTRIBUTION À L'INVESTIGATION MONOGRAPHIQUE DU TYMPANON

L'étude présente a été réalisée après la découverte accidentelle d'un nouveau accordage des tympanons (țambal) en Munténie. Afin d'avoir la possibilité d'expliquer le sens de ce troisième accordage, l'auteur a été contraint de réexaminer minutieusement les caractéristiques essentielles des deux autres accordages connus jusqu'à présent: l'accordage « roumain » et «le hongrois ». Ces analyses *in vitro* basées sur la bibliographie roumaine existante (voir la note 1) l'ont conduit vers des constatations contraires aux opinions affirmées antérieurement sur les différences existantes entre ces deux types d'accordage déjà mentionnés. La vérification de ses hypothèses par une ample investigation *in vivo* l'a conduit a de nouvelles conclusions lui permettant d'expliquer aussi la raison de l'apparition relativement récente du troisième type dénommé « transport ».

L'accordage « roumain » est caractérisé par la succession chromatique des cordes du *registre moyen* (v. fig. 4) tandis que l'accordage « hongrois » par celui *diatonique* (v. fig. 3). La même différence de principe dans la succession des cordes peut-être observée pour le *registre aigu* de ces deux types d'accordage (v. fig. 5). Les différences sont moins importantes pour ces deux types d'accordage quant au registre grave, constitué par des cordes qui vibrent sur toute leur longueur (v. fig. 2: les cordes du registre *grave* sont numérotées de I - XV; le registre *moyen* est constitué par les cordes divisées par le sillet (2) — étant numérotées depuis 1-7, respectivement 1a-7a; le registre *aigu* est composé par les cordes divisées en trois

https://biblioteca-digitala.ro

segments à l'aide du sillet (4) — étant numérotées depuis 8-10, respectivement 8a-10a et 8b-10b). L'explication de ces différences essentielles entre ces deux styles d'accordage « roumain » et « hongrois » a été donnée par les deux styles d'exécution profondément dissemblables ; ayant un rôle *prépondérant rythmique* en Olténie, Munténie et en Moldavie et un rôle de *soliste* (mélodique) au Banat et en Transylvanie. L'accordage « roumain » répond aux nécessités d'accompagner de manière rythmique le matérial harmonique rudimentaire, de la manière des *țiituri* (formules d'accompagnement), mais surtout par sa manière concrète de réalisation. Ainsi les deux principaux accords par lesquels on accompagne toute mélodie de danse ou de chant en Olténie, Munténie et Moldavie sont ceux de la « tonique » et de la « dominante ». Chaque accord s'exécute d'une manière stéréotypique. A savoir l'accord de « tonique » se réalise par une *pédale divisée* située sur la *fondamentale* de l'accord, tandis que les « basses » ont le rôle de figurer l'accord (v. ex. musical p. 9.). Les sons notés, dont la croche est orientée vers le haut, sont exécutés par la baguette de gauche ; ceux notés, ayant la croche orienté vers le bas, sont exécutés par la baguette de droite. L'accord de « dominante » diffère de manière substantielle de celui de « tonique ». Pour cet accord la *pédale divisée* est réalisée toujours sur la *tierce majeure* de l'accord, c'est-à-dire sur la « sensible » de la «tonique » même lorsque la mélodie présente un caractère de mode, ayant, la petite septième (v. ex. musical p. 10). Ainsi, pendant l'exécution, lors du changement de l'accord de « tonique » et de « dominante » la baguette droite qui exécute la pédale divisée intonne un intervalle de seconde mineure. Pour ce faire, c'est l'accordage chromatique du tympanon « roumain » qui correspond le mieux.

Tout au contraire, la manière d'exécution caractéristique du Banat et de la Transylvanie se base sur l'utilisation du tympanon comme un *instrument mélodique*. L'accompagnement exécuté ici des contre-mélodies, des imitations ou des répétitions de certains motifs de la mélodie soliste, parfois richement ornementés. Ce style ressemble bien à celui que l'on connaît en Europe Centrale et Occidentale (v. ex. mus. p. 12). Pour ce faire *l'accordage diatonique* est beaucoup plus avantageux.

Le *troisiéme accordage* découvert par l'auteur, appelé « transport », n'est autre chose que la *transposition* de l'accordaje « roumain » à la seconde majeure supérieure (v. fig.6). Il résulte de ce fait aussi un rapprochement de l'accordage « hongrois », un nombre de neufs sons étant identiques dans le registre moyen pour ces deux accordages (v. fig.7). Ce nouveau type d'accordage correspond ainsi aux besoins *rythmiques* et *mélodiques*.

L'auteur émet, en concluant, l'hypothèse de la double origine du tympanon en Roumanie : l'une *orientale* pour le tympanon à l'acordage « roumain » et une autre occidentale — pour le tympanon accordé à la « hongroise». *L'accordage « transport » représente une invention originale des ménétriers roumains* qui synthétise d'une manière heureuse les caractéristiques de ces deux accordages.

https://biblioteca-digitala.ro

# PAPARUDA

LIA STOICA-VASILESCU

Din varietatea ceremonialurilor, cu structuri diferite şi origini diverse, care se credea că ar proteja şi ar promova rodul ogorului, ne-am referit în studiul nostru la o singură categorie de fapte: *paparuda*. Acest obicei se înscria în complexul ceremonial care avea drept scop asigurarea fertilităţii cîmpurilor, obţinerea unei recolte abundente prin provocarea ploii la momentul oportun.

Luînd în consideraţie faptul că ploaia constituie o condiţie sine qua non a creşterii plantelor, putem găsi cu uşurinţă explicaţia semnificaţiei bogate şi ponderii deosebite pe care o avea apa în riturile agrare. Prezenţa acestui element poate fi descoperită deci frecvent în credinţe şi obiceiuri provenind din cele mai vechi timpuri. Această situaţie a apei care presupune şi pe cea a unor fenomene meteorologice, a rîurilor şi a fluviilor, a lacurilor şi a mării se datorează însemnătăţii sale ca factor ce condiţionează atît apariţia şi menţinerea vieţii, cît şi satisfacerea necesităţilor cotidiene ale omului.

Simbolismul apei implică capacitatea de a însuma ansamblul virtualităţilor, totalitatea posibilităţilor de existenţă.

Element originar, apa constituie deci atît sursa existenţei cît şi sinteza diferitelor posibilităţi de existenţă, relevînd o realitate complexă, cu aspecte ce scapă de sub controlul simţurilor. Raportată fiind la condiţia umană, ea se înfăţişează ca posedînd o dublă natură ce exprimă sensuri diferite: pe de o parte reprezintă elementul purificator şi germinativ, provocator de forţă creatoare şi abundenţă, pe de altă parte se relevă influenţa nocivă a apei, cauză a cataclismelor, a nenorocirilor şi bolilor.

Astfel în concepţia populară tradiţională apa, element cosmogonic, devine substanţă magică prin excelenţă. Această calitate deosebită a sa ni se înfăţişează cu deosebită intensitate, analizînd obiceiul care stă în atenţia cercetării noastre.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 375—394, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi prin analiză ne supunem riscului de a prezenta ca părţi disparate, ca fragmente, un tot organic, o unitate care a fost gîndită ca atare, vom căuta totuşi în prima parte a studiului să prezentăm o tipologie precum şi funcţionalitatea şi structura obiceiului în discuţie în cadrul complexului ceremonial, iar în a doua parte a articolului să facem unele precizări de ordin statistic şi să alcătuim o hartă a răspîndirii acestuia, pe teritoriul României.

Materialul pe baza căruia ne-am formulat punctele de vedere este aproape în totalitate inedit şi se referă numai la realitatea românească. Sursele importante de informaţie au fost răspunsurile la chestionarul lingvistic al lui B. P. Hasdeu [1] (întrebarea nr. 155 : „Ce este Papaluga sau Paparuda şi cu ce fel de obiceiuri este însoţită?" corelată cu întrebarea nr. 185 : „Ce este şi cum se face legarea sau dezlegarea ploii?"), materialele aflate în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor şi cele din Arhiva Secţiei de etnografie şi folclor a Centrului de ştiinţe sociale din Cluj, precum şi bilbiografia de specialitate [2] şi cercetarea personală de teren. Menţionăm că majoritatea informaţiilor se referă la sfîrşitul sec. XIX şi primele decenii ale sec. XX.

Paparuda, deşi ca termen sau mai precis ca metaforă a intrat în limbajul cotidian — ceea ce ar da o indicaţie poate, referitoare la răspîndirea obiceiului —, face parte din acea categorie de elemente de cultură populară care au stat prea puţin în atenţia etnografilor şi folcloriştilor,

---

[1] B. P. Hasdeu, *Răspunsuri la chestionarul lingvistic*, 1874, BARSR, mss. 3418 — 3436; I. Muşlea, O. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu*, cap. „Paparuda", mss.

[2] Dr. G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Budapesta, 1899, p. 200. O. Bolintineanu, *Călătorii la românii din Macedonia şi Muntele Atos*, Bucureşti, 1863, p. 113 — 114; George T. Bulgărescu, *Paparudele*, în „Gazeta Transilvaniei" 54, (1891), nr. 62; Teodor Burada : *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880, p. 24—25; Codin N. Drăguţ, *Paparudele* în „Albina" 2(1899), nr. 35, p. 1119; Vasile Gergely de Ciocotisiu, *Omul de lume seu Sontice, Regule cuviinţei*, Viena, 1819, p. 110; Dimitrie Iarcu, *Mitologia*, Buc., 1867, p. 10; Gligore Jipescu, *Opincaru*, Bucureşti, 1881, p. 132; Sim. Mangiuca, *Calendarul pe anul 1883 — aprilie*; I. Maniliu, *Crestomaţie română*, Bucureşti, 1891, p. 294; S. Fl. Marian, *Descîntece adunate de George Săulescu*, Anal. Acad. Rom. 5(1884), Secţia I, p. 153—176; Idem, *Sărbătorile la români*, Buc., 1901, vol. III, p. 304—326; Théodore Margot, *O viatorie în cele şaptesprezece districte ale României*, Buc., 1859, p. 43; Laurian şi Massim, *Glosariu* 1871, p. 436; D. M. Mihăilescu, *Limba, datinele, moravurile şi costumele străbune*, în „Gazeta Săteanului", 2(1880), p. 307; *Paparudele*, în „Familia", 10(1874), p. 210, Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din munţii Apuseni*, Buc., 1945, p. 61; Al. Popescu, *Paparudele*, în „Ţara nouă", 2(1885), p. 506 — 507; *Regulament pentru sărbătorile ce trebuie a ţine creştinii ortodoxi în curgerea anului*, în „Trompetta Carpaţilor", 12 (1874), nr. 1142; Iosif Stanca, *Babaruga*, în „Familia", 25 (1896), p. 460; T. St., *Draegaeiţa şi Papaluga*, în „Foaia soţietaeţii pentru literatura şi cultura românac în Bucovina", 5(1869), p. 110—114; Dobre Şefănescu, *Privire fugitivă asupra poesiei de ocasiune la români*, în „Liberalul", 7(1886) nr. 253; *Studii asupra literaturii populare*, în „Lumina pentru toţi", Bucureşti, (1888), p. 120—121; G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Buc., 1885, p. 207; Idem, *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului român*, Buc., 1874; *Datine, moravuri şi credinţe naţionale*, în „Românul", Bucureşti, 8(1874), p. 355 — 359; Georgiu Traila, *Paparuga*, în „Familia", 4(1868), p. 327; Mihai Vulpescu, *Irozii, Păpuşile, Teatrul ţărănesc al vicleimului, Scaloianul, şi Paparudele*, Buc., 1941, p. 109—119.

https://biblioteca-digitala.ro

publicațiile care tratează această temă limitîndu-se la pura descriere, la menționarea versurilor sau la o sumară integrare a ritului în magie.

Obiceiul consemnat încă de Dimitrie Cantemir cu numele „papalugă" [3] l-am întîlnit în informațiile ce ne-au stat la dispoziție sub diferite denumiri: *paparudă* [4] — termen generalizat, *papalugă* [5], *păpălugă* [6], *păpălugă* [7], *paparugă* [8], *papărudă* [9], *papîrudă* [10], *păpărudă* [11], *păpărugă* [12], *păpurudă* [13], *băbălugă* [14], *băbărugă* [15], *băbăruță* [16], *mămăruță* [17], *dodoliță* [18], *dadaloaie*, *dadole*, *dodoloaie*, *dodoloi*, *gogul* [19], *sîngiorz* [20] etc.

Materialul cercetat se înscrie din punct de vedere al structurii ceremonialului în două categorii tipologice [21], avînd fiecare subdiviziuni. În prima categorie (A) întîlnim invariabil două elemente: apa și paparuda cu funcții determinate. În a doua categorie (B) paparuda dispare ca personaj, rolul ei fiind preluat de colectivitate. Am putea presupune că în această categorie sînt grupate variante mai puțin cunoscute ale obiceiului.

În prima categorie — (A) — considerăm că pot fi grupate trei subtipuri:

Subtipul $A_1$ este cel mai răspîndit, constituind ceea ce se cunoaște din literatura de specialitate a fi „paparuda". O persoană, în general de sex feminin, dezbrăcată sau în haine rupte este împodobită, de la mijloc în jos, cu diferite frunze înșirate pe ață (salcie, brusture, fag, stejar, anin) sau rămurele de copac, punîndu-i-se pe cap o coroană de verdeață (uneori de laptele cucului) sau este complet acoperită cu plante

---

[3] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului, 1966, p. 186; „În vremea verii, cînd pămînturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi, iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa: Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul, meiul și altele".

[4] Cuvîntul paparudă provine din neogreacă — peperuda.

[5] B. P. Hașdeu, *Răspunsuri la chestionar*, vol. VIII 2, fila 208; XVIII 49; VIII 277; $VIII_1$ 350; AIEF, inf. 417.

[6] AIEF, inf. 15131.

[7] AIEF inf. 6132.

[8] AIEF, fond. etn., inf. 4763, 4765.

[9] AIEF inf. 4723.

[10] AIEF, inf. 5573.

[11] AIEF, inf. 2577, 5695, 15.821.

[12] AIEF inf. 8450, 16883, 26201, Răsp. XVIII 28.

[13] AIEF, inf. 11.627.

[14] AIEF, inf. 17.990.

[15] AIEF, inf. 24.826.

[16] AIEF, inf. 3143, 16.729; AIEF, fond, etn., inf. 4762, 4764.

[17] AIEF, inf. 3111.

[18] AIEF, inf. 24.826.

[19] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Buc. 1901, p. 304.

[20] AIEF, fond. etn., inf. 4761, 4766.

[21] A se vedea și I. Mușlea, O. Bîrlea, *lucr., cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

încît nu i se mai vede faţa. Aceasta, paparuda, umblă prin sat întovărăşită de un grup de aceeaşi categorie de vîrstă cu ea sau e condusă de mama ei ori de femei mai bătrîne. Uneori cel ce duce paparuda o ţine legată de o sfoară. Se merge prin tot satul, fie numai pe uliţi, fie oprindu-se la fiecare casă şi intrînd în curte. Acolo paparuda joacă, în timp ce însoţitorii bat din palme cîntînd, acompaniaţi fiind cîte o dată de cimpoi sau fluier [22]. Paparuda poate înconjura un bulgăr de sare pus în mijlocul ogrăzii. Gazda casei iese cu un vas cu apă azvîrlind-o peste paparudă. Acest gest poate fi repetat şi de însoţitorii care poartă găleţi cu apă. Apa este înlocuită uneori cu zăr [23], cu zăr şi apă [24], cu lapte [25] sau cu făină cernută prin sită [26]. Paparuda sare şi se scutură ca să cadă apa de pe ea, stropind pe cei din jur şi strigînd: „Paparuga sau paparuda" [27], ori „Paparuda ploile să vină" [28]. Stăpînii casei oferă diferite daruri după terminarea jocului: bani, făină, mălai, grîu, colaci, pită, diferite alimente (ouă, fasole etc.) sau obiecte (fuior). Acestea sînt primite de cel ce duce paparuda sau de cineva din ceată numit anume. Darurile sînt împărţite între toţi participanţii, dînd de obicei o parte mai mare celui care a fost paparudă. Uneori numai însoţitorii se reunesc la un prînz comun sau se face masă din darurile primite la care sînt poftiţi toţi sătenii [29] sau doar flăcăii şi fetele [30].

În subtipul $A_2$, o persoană este îmbrăcată cu frunze ca în subtipul $A_1$ însă cortegiul este cel care, mergînd pe uliţi şi pe la casele oamenilor, udă pe cine întîlneşte în cale, în special femeile însărcinate [31], cîntînd cîntecul paparudei [32] sau strigînd „Precum noi astăzi vă udăm pe toţi tot aşa şi Dumnezeu să ude semănăturile pe cîmp" [33]. Uneori grupul este organizat şi condus de un vătaf; se ia steagul bisericii şi se moaie în apă, apoi se merge prin sat [34].

Subtipul $A_3$ se practică numai în jurul fîntînilor. Paparuda împodobită cu frunze este dusă la una sau mai multe fîntîni unde este udată din belşug, în timp ce înconjoară „izvorul" strigînd: „Ploaie ! Ploaie !" [35] sau cîntînd cîntecul menţionat. Uneori acest subtip se întîlneşte combinat cu subtipul $A_1$: paparuda este udată pe cînd merge pe la case apoi este dusă şi udată din nou la fîntîni.

A doua categorie — B — are de asemenea trei subdiviziuni.

Subtipul $B_1$ se deosebeşte de celelalte prin faptul că se restrînge la o singură categorie de sex. Practicanţii sînt numai femei. Ele se adună

---

[22] Răsp. XV 413, 427.
[23] Răsp. II 127.
[24] Răsp. I 154.
[25] Răsp. II 104.
[26] Răsp. II 263, „Spre semn ca ploaia să fie deasă cum cade făina prin sită".
[27] Răsp. VIII 291.
[28] AIEF inf. 8409.
[29] Răsp. XIV 438.
[30] Răsp. XIV 448.
[31] Răsp. IV 76.
[32] Răsp. IX 44, 157, 273, 467.
[33] Răsp. XIV 427.
[34] AIEF inf., 2577.
[35] Răsp. XVI 274.

https://biblioteca-digitala.ro

la un loc, la o masă comună [36], petrec o zi întreagă [37] şi se udă reciproc, în special cele însărcinate, pentru ca semănăturile să aibă ploaie la timp [38].

Subtipul $B_2$ are o sferă restrînsă de participanţi, numai femeile însărcinate. Într-o zi anume [39], acestea sînt udate pentru a feri cîmpul de secetă.

Subtipul $B_3$ era cel mai puţin conturat, cel mai vag, raportat fiind la subtipul $A_1$. Se caracterizează prin faptul că oamenii se udă, de obicei fără de veste, unii pe alţii. Nu se cîntă versurile paparudei şi nici nu este îmbrăcat cineva în frunze decît foarte rar [40].

Subtipul $A_1$ era practicat cîteodată pentru ca timpul să fie ploios, deci preventiv, la anumite date fixe: (una din joile de după Paşti; prima, a treia marţi după Paşti; prima, a treia, a patra, a cincea, a noua miercuri după Paşti; a treia joi după Rusalii, la Sf. Gheorghe, la 1 Mai, la 19 iunie) sau la date nedefinite (o zi din timpul Rusaliilor, o joi după Paşti). Obiceiul se întîlnea însă cel mai frecvent în timpul secetei, pentru înlăturarea calamităţii.

Subtipurile $A_2$ şi $A_3$ erau caracteristice pentru perioadele de uscăciune, întîlnindu-se numai ca excepţie la dată fixă: ($A_2$ — la Sf. Gheorghe, $A_3$ — a treia şi a patra joi după Paşti).

Subtipul $B_1$ se practica într-o zi în care femeile nu lucrau (a treia joi după Paşti sau „o zi de vară") şi avea caracter preventiv. Aceeaşi caracteristică o are şi subtipul $B_2$ (care se celebrează în a treia joi după Paşti sau „o zi de primăvară").

Ultimul subtip $B_3$ se aseamănă cel mai bine cu subtipul $A_1$ însă el viza prevenirea nenorocirii şi nu înlăturarea ei efectivă (obiceiul avînd loc îndeobşte într-o joi după Paşti — a treia sau a patra — , de Sf. Gheorghe, o zi din aprilie sau mai, o zi de sărbătoare etc.).

Sintetizînd, deci, scopul principal al ceremonialului era considerat stimularea forţei de reproducere, obţinerea unei recolte maxime prin provocarea ploii. În finalitatea obiceiului mai coexistă însă şi o altă latură, secundară, legată de cultul morţilor şi de o semnificaţie apotropaică.

Apropierea dintre cele două planuri ontologice, a lumii celor morţi de a celor vii, se făcea mai evidentă în unele momente de tensiune vitală a grupului uman. Pentru a dobîndi bunăvoinţa morţilor, şi în acelaşi timp spre a menţine statu quo-ul existent, au fost dedicate defuncţilor ceremonii însemnate în momentele cele mai importante ale muncilor cîmpului.

„Darul" în alimente, care i se dădea paparudei, avea dubla semnificaţie funerar-agrară. Oferirea unor părţi din roadele anului trecut ca pomană, deci ofrandă morţilor, constituia o chezăşie pentru stimularea ajutorului lor în vederea perpetuării recoltei.

---

[36] Răsp. V 390.
[37] Răsp. V 422.
[38] Răsp. II 302, IV 422, 390, XIII 70, 237.
[39] A III-a joi după Paşti (XIV 510), o zi de primăvară (XIII 243).
[40] Răsp., II 320, XV, 355.

https://biblioteca-digitala.ro

În același sens credem că trebuie interpretată și masa femeilor — paparuda de subtipul $B_1$ — precum și prînzul însoțitorilor la care sînt poftiți și unii membri ai colectivității sătești — paparuda de subtipul $A_1$. Se știe că masa comună cu ofrande din alimente preparate din cereale a constituit întotdeauna în diferitele ceremonii ale cultelor agrare un prilej de cinstire și amintire a celor morți.

Aceste manifestări de rememorare a defuncților au însă și o derivată apotropaică. Oamenii se temeau de eventualul amestec al celor dispăruți în viața grupului, de aceea cautau prin diferite mijloace — în cazul analizat, ofrande — să mențină echilibrul celor două planuri, existența și postexistența, să anihileze potențialele acțiunii vătămătoare.

Virtuți apotropaice se credea că au și frunzele în care a fost înfășurată paparuda dar pe termen limitat [41].

Respectarea zilei, în care se practică obiceiul, prin interdicție de lucru, deci sărbătorirea acesteia, fapt caracteristic pentru paparuda de tip B [42] și puțin semnificativ pentru celălalt tip [43], reprezintă în cultura noastră populară o interdicție fără caracteristici specifice deosebite. În cazul paparudei exprimă, se pare, respectul față de forța vegetației, propițierea acesteia.

Pentru a putea analiza structura ceremonialului, ne vom referi la trei categorii de factori : agenți, acte și reprezentări, căutînd să arătăm interdependența lor.

Obiceiul este o manifestare de magie publică, îndeplinirea ritualului fiind făcută în fața colectivității și în folosul său. Practicanții sînt prin excelență femeile (fetele) și copiii. Femeia este întîlnită ca personaj principal în majoritatea cultelor agrare, rolul important ce i s-a conferit admițîndu-se a fi, în parte, o urmare a faptului că agricultura a fost la început o descoperire și o activitate feminină. Analogiile care s-au făcut între fertilitatea femeii și a pămîntului, centre de energie biocosmică, între actul genetic și munca agricolă, a dus la consolidarea situației menționate. Udarea femeilor în general, și în special a celor însărcinate, în cadrul obiceiului paparudei decurge din concepția că fecunditatea femeii poate influența fecunditatea cîmpului, iar aceasta la rîndul ei ajută femeii să conceapă.

Alegerea femeii, ca sex ce posedă în grad mai mare calități magice, poate fi și consecința unei situații aparte pe care o are aceasta în raport cu societatea, ca urmare a unor perioade critice în viață (graviditate etc.). Poziția specială a generat o anumită atitudine în privința ei : epocile critice — în cazul paparudei graviditatea — au fost considerate ca fiind cele în care calitățile magice ale femeii ajung la amplitudinea maximă.

Alegerea copiilor ca agenți ai ritului poate fi explicată prin aceeași situație aparte : și ei ocupă un loc deosebit în societate, o poziție incertă generatoare de virtuți magice, iar puritatea este una din calitățile lor principale.

---

[41] Răsp. XIV, 427.

[42] Răsp. V 390, 422 ; XIII 70, 238.

[43] Tip A : Răsp. VII 282 ; XIV 90, 404 ; XVI 87 ; tip B : Răsp. I 123 ; II 4, 83 ; III 299, 373 ; VII 190 ; XI 493 ; XII 50, 184, 195 ; XIII 221, 338, 472 ; XV 355.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceremonialul paparudei se desfăşoară într-un mediu magic, delimitat, cei care îl practică fiind în momentul actului într-o stare anormală. Pentru a pătrunde şi pentru a părăsi acest mediu, fără pericole şi fără a afecta eficacitatea scontată, sînt necesare o serie de rituri de intrare şi de ieşire.

Riturile de intrare sau preparatorii sînt cele care pregătesc ceremonia; prin intermediul lor se distinge şi se limitează mediul magic de alte medii. Ele au o mică importanţă faţă de ritul principal, care răspunde scopului vizat. Alegerea paparudei, a frunzelor, înşirarea lor şi împodobirea paparudei, baia premergătoare, plecarea în sat, stabilirea timpului şi a locului de desfăşurare a obiceiului alcătuiesc preparative ce condiţionează reuşita manifestării.

Riturile de ieşire sînt echivalente riturilor de intrare. Ele constituie precauţii necesare realizării scopului dorit. În această categorie intră baia pe care o fac toţi participanţii după ce au parcurs satul [44] sau masa ceremonială.

Vom încerca să ne oprim pe rînd asupra tuturor acestor aspecte care delimitează partea centrală, esenţială a obiceiului. Consemnăm ca punct de vedere preliminar că în magie nici un rit nu este considerat banal, ci întotdeauna este dotat cu circumstanţe presupuse anormale, cu condiţii în aparenţă irealizabile [45].

Paparuda este aleasă urmînd prescripţii speciale; ea este un copil (pentru care se specifică limita de vîrstă: fetiţă sub doisprezece ani [46], trei fete între nouă şi unsprezece ani [47]), o fată mare [48] sau o femeie însărcinată — uneori se precizează „care n-a mai avut copii" [49]. Toate acestea, precum şi baia pe care o fac paparudele înainte de a fi împodobite [50], condiţionează starea de puritate rituală în care trebuie să se afle agentul principal al ceremonialului. Paparudele acţionează dezbrăcate, sumar acoperite cu frunze, nuditatea fiind rezultatul unor concepţii generate de dorinţa unui contact mai direct cu mediul şi implicit cu plantele care o împodobesc. Uneori paparuda poartă un vestmînt vechi sau rupt peste care se pun ghirlandele cu verdeaţă. Aceste ghirlande se fac din frunze de plante diferite — salcie, boz, brustur, fag, stejar, anin etc. — astfel încît criteriile de selectare nu apar unitare. Alegerea lor nu se datorează unor proprietăţi specifice, ci apartenenţei la aceeaşi clasă ca şi cerealele. Datorită acestui lucru, orice acţiune exercitată asupra lor se va transmite prin contiguitate şi grînelor, le va impresiona, le va influenţa.

Plantele sînt înşirate pe aţă, apoi paparuda este înfăşurată în aceste ghirlande de către copii, femei sau flăcăi [51], (uneori numai de către cei numiţi de „vătaful de paparude") foile de la umăr punîndu-se cu vîrful

---

[44] Răsp. IX 207, AIEF, inf. 3027.
[45] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1966, p. 43.
[46] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 308.
[47] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 316.
[48] Răsp. III 231; IV 108, 321; VII 491, IX 178, 402; XVI 15; XVIII 28, 285, 90; AIEF inf. 24825;
[49] AIEF, inf. 24825.
[50] AIEF, inf. 24825.
[51] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 309, 314, Mihai Vulpescu, *op. cit.*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

în sus „pentru ca picăturile de apă să se oprească pe foi şi să strălucească la soare aşa cum picăturile de ploaie strălucesc pe plante [52].

Timpul desfăşurării obiceiului este specificat atît prin încadrarea lui în ciclul anual, în durata săptămînii, cît şi în perioada unei zile. Se ştie că în viziunea magică timpul este neomogen, posedînd accente de intensitate. Pentru reuşita unei acţiuni sînt propice în special perioadele singularizate; marile sărbători cît şi epocile care sînt sub influenţa lor au atributele unor asemenea perioade. Am consemnat deja că paparuda se practica în timpul de după Paşti, Rusalii, de Sf. Gheorghe sau altă sărbătoare. Deosebite sînt şi perioadele de secetă, deoarece ele fac excepţie de la desfăşurarea normală a timpului; intervenind calamitatea, aceasta le conferă atribute ce le diferenţiază de ceea ce există în mod obişnuit.

Şi structura zilelor săptămînii este diferenţiată din punct de vedere calitativ. Fiecare dintre ele are proprietăţi care garantează reuşita numai unor anumite lucruri. În cazul paparudei sînt considerate favorabile, în special, zilele de marţi, miercuri, joi şi duminecă. Chiar şi în cadrul unei zile potenţialul magic este discontinuu, existînd astfel momente faste şi nefaste. Dacă timpul nociv este, în genere, considerat noaptea, cu intensitatea maximă la miezul nopţii, orele din jurul prînzului, (cînd se practică paparuda), nu pot fi decît contraponderea acestei intensităţi, în sens pozitiv.

Consideraţiile asupra lipsei de omogenitate a timpului în magie sînt aplicabile şi în ceea ce priveşte locul desfăşurării ritului. Nici spaţiul nu este neutru, ci este format din fragmente, din „locuri", fiecare avînd calităţi proprii.

Obiceiul paparudei este favorizat de terenul din jurul fîntînilor — fapt uşor de explicat avînd în vedere necesitatea apei în practicarea lui — de ogor şi de uliţele satului — drumul comun al celor ce alcătuiesc comunitatea fiind, se pare, în analogie cu faptul că ceremonialul se îndeplineşte în folosul tuturor — sau de curţile sătenilor — o repetare, o întărire a ideii că obiceiul îndeplinit este valabil pentru toţi şi pentru fiecare în parte. Paparuda nu se întoarce niciodată din drum fapt bazat pe stabilirea unei legături cauzale între continuarea direcţiei şi reuşita întreprinderii.

Ansamblul acestor condiţii, care constituie premise pentru atingerea scopului ceremonialului, îşi are corespondentul în acţiuni ce constituie precauţii luate după săvîrşirea acestuia.

Din această ultimă categorie fac parte masa ceremonială — pe care am descris-o — şi dezbrăcarea paparudei. După ce cutreieră tot satul, paparuda merge împreună cu însoţitorii, aruncă frunzele, cu care a fost înfăşurată, în apă şi se scaldă. De obicei este aleasă o apă curgătoare care, îndepărtînd rapid materialele asupra cărora s-a exercitat ritul, le fereşte de influenţe nefaste [53], de „spurcăciune". Baia pe care o face paparuda, singură sau împreună cu însoţitorii, marchează trecerea de la sta-

[52] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 309.

[53] „După ce au umblat prin sat dezbracă băiatul ce a fost paparudă şi dau frunza pe apă", AIEF inf. 3103; „Intră în rîu se dezbracă de frunze le aruncă pe apă", AIEF, inf. 24825; „Merg la gîrlă unde dezbracă paparuda şi dau frunzele de salcie pe apă". AIEF, inf. 20465.

https://biblioteca-digitala.ro

ţea anormală, în care se găsea, la cea cotidiană, imersiunea echivalînd cu o nouă naştere.

Partea centrală a ceremonialului paparudei, parte ce răspunde direct scopului practicării obiceiului, implică rituri pozitive, manuale şi orale. Abordînd problema riturilor manuale, Marcel Mauss[54] arată că în ciuda aparenţei care ar putea duce la concluzia că numărul de acte simbolice este indefinit, că orice act simbolic este eficace, „pentru o magie dată numărul de rituri simbolice prescrise şi executate este întotdeauna limitat" adică s-ar putea afirma că există „coduri limitative de simbolisme". Plecînd de la acest punct de vedere, observăm că cele două acţiuni centrale din cadrul obiceiului investigat, jocul (paparudei) şi stropirea cu apă, le întîlnim şi în contextul altor manifestări populare. Jocul paparudei este similar cu cel al Lăzărelului sau al moşului de turcă, iar vărsarea apei este atît de răspîndită încît dăm ca exemplu numai obiceiurile de la naştere, cununa, diferite vrăji etc. Ceea ce individualizează aceste acte, ceea ce le dă o anumită semnificaţie este finalitatea obiceiului. Ele sînt eficace, „ele fac" numai avînd în vedere scopul căruia îi sînt consacrate.

Riturile manuale sînt intrinsec legate de cele orale, ele se completează şi se determină reciproc. În jocul paparudei dansul este un pretext, o mişcare în ritm pe melodie sau strigătură. Este gîndit ca o mişcare generală de improvizaţie liberă condusă de ritm sau de un vers scandat.

Analizînd cele două ipoteze referitoare la acest joc (1 — ceea ce găsim noi astăzi sînt doar forme degradate ale unui dans care s-a pierdut sau 2 — paparuda nu este un obicei ce implică dansul), ne-am oprit asupra celei de a doua. Ni s-a părut mai probabilă explicaţia potrivit căreia „jocul paparudei" este doar expresia unei necesităţi dinamice de punctare a ritmului, cîntecului şi a versurilor ce se rostesc, acestea fiind un act magic oral.

În cadrul obiceiului, riturile manuale şi orale sînt concomitente: în timp ce se varsă apa — simbol al ploii — se spun versurile care o invocă, gestul presupunînd, cel puţin în limbaj interior, o frază. Ritul oral este partea explicită a ceremonialului, pe cînd gestica aparţine unei convenţii mai mult sau mai puţin inteligibile. Prin ritul oral se descrie în folosul cui este săvîrşit ritul manual şi în ce scop, conferindu-i-se o specializare, o specificitate. Pentru a produce ploaia sau pentru a-i produce efectul, aceasta trebuie descrisă sau menţionată. Acelaşi lucru se obţine traducînd prin gestică ploaia menţionată prin turnarea apei peste paparudă. Există astfel o echivalenţă perfectă între limbajul gestului şi cuvînt, mişcarea rituală însăşi constituind un limbaj.

Pornind de la premisa că ritul poate fi privit ca un mod de comunicare, ca un limbaj special, deoarece este expresia unei idei, vom încerca să deslușim care sînt ideile şi credinţele care corespund actelor obiceiului investigat, care sînt deci reprezentările.

În cadrul paparudei distingem reprezentări impersonale, abstracte şi concrete. Cea mai simplă reprezentare, cea a rezultatului imediat — a căderii ploii — are la rîndul ei mai multe componente.

---

[54] Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 43, 44.

https://biblioteca-digitala.ro

Între fiinţele şi obiectele care sînt implicate în rit se presupune o anumită legătură determinată. Între paparuda care joacă în vederea schimbării unei stări de lucruri, între vărsarea apei şi între grupul pentru care se efectuează ceremonialul etc., se presupune o continuitate, o interdependenţă. Părţile separate dintr-un lucru nu se sustrag acestei continuităţi pentru că personalitatea lucrului rezidă întreagă şi în fiecare din componentele sale. Astfel influenţînd frunzele cu care este împodobită paparuda, efectul se va transmite vegetaţiei şi, implicit, grînelor deoarece fiecare obiect posedă principiul esenţial al categoriei din care face parte. Această lege, a contiguităţii, comportă de altfel şi înţelegerea a nenumărate asociaţii, denumite de unii etnologi simpatetice, între persoane şi obiecte. Aceste asociaţii se constituie într-un lanţ, astfel încît producerea unui anumit efect se obţine prin acţionarea asupra uneia dintre verigile lanţului. În cazul în care efectele s-ar transmite integral tuturor verigilor, scopul ritului nu ar mai fi însă obţinut. De aceea lanţul simpatetic se întrerupe la un moment anumit pentru a se limita astfel efectul. (Prin paparudă se vizează numai obţinerea ploii şi în nici un caz provocarea diluviului şi a grindinii !).

Nu numai o parte a unui lucru este capabilă să-l reprezinte ci, prin abstractizare, simpla pronunţare a numelui obiectului poate să-l evoce. Numele este asimilat deci componentelor unui lucru. În versurile cîntate în timpul practicării obiceiului paparudei, cuvîntul „ploaie" este deseori repetat. Ca atare acţionînd asupra numelui prin contiguitate, întreg lucrul — în cazul cercetat ploaia — este afectat.

Dintre legile magiei, cea care este însă mai amplu reprezentată, în cadrul ceremonialului investigat, este legea similarităţii; asemănătorul evocă lucrul asemănător. Vărsarea apei peste paparudă este mimarea aversei pe care întreaga colectivitate doreşte să o provoace. Această similaritate este concepută însă cu totul convenţional pentru că, dacă practica obiceiului se face de cele mai multe ori prin folosirea apei, există şi ocazii în care se toarnă deasupra paparudei zăr, făină cernută etc. Analizînd aceste cazuri, ajungem la concluzia că prin abstractizări şi asimilări mintale pot fi alese substitute diferite pentru a deveni reprezentări ale ploii. Aceste imagini sînt deci expresia unui simbolism tradiţional.

Legea similarităţii comportă în acelaşi timp şi pe cea a contrariilor, deoarece asemănătorul evocă lucrul asemănător, făcînd să dispară contrariul. Paparuda are drept scop imediat provocarea ploii pentru a face să dispară contrariul ei, seceta. Astfel noţiunea de similaritate este întovărăşită de cea de contrarietate.

Vedem deci că similaritatea, contiguitatea şi contrarietatea, care formează reprezentările impersonale abstracte ale obiceiului cercetat, nu pot fi vehiculate separat decît în vederea facilitării analizei, pentru aprofundarea detaliilor, ele constituind în fond diferite feluri de a percepe aceeaşi noţiune.

Riturile bazate pe contiguitate, similaritate sau contrarietate au ca scop transferul diferitelor proprietăţi ale unor lucruri, care au anumite reacţii faţă de colectivitate. Datorită acestor proprietăţi, obiectele au putut fi clasate în sisteme de relaţii simpatetice. Ele pot reacţiona unele asupra altora în virtutea apartenenţei la aceeaşi clasă (exemplul legăturii dintre vegetaţie ce împodobeşte paparuda şi cereale).

https://biblioteca-digitala.ro

Paparuda, ceremonial îndeplinit în folosul întregii comunităţi, ne pune în prezenţa unor sentimente ale tuturor. Teama în faţa calamităţii şi a urmărilor ei, speranţa în îmbunătăţirea situaţiei şi mai ales dorinţa de a schimba starea de lucruri iau aspectul unor adevărate forţe colective, ca implicaţie a credinţei generale în magie. Ca urmare a acestor lucruri se relevă o credinţă comună în eficacitatea îndeplinirii ritului. Atît persoana care se face paparudă cît şi asistenţii au convingerea că prin practicarea obiceiului se vor dobîndi rezultatele dorite. Informatorii chestionaţi asupra acestor lucruri ne-au afirmat cu toată seriozitatea că „a plouat" [55]. Efectele binefăcătoare ale îndeplinirii ceremonialului s-au extins însă de la scopul imediat la o gamă mai bogată de semnificaţii. Am găsit explicaţia după care gazda, în curtea căruia se joacă paparuda, are spor în casă şi la vite [56]. Această explicaţie se înscrie firesc în sfera mai largă de fertilitate, în care se încadrează şi finalitatea îndeobşte recunoscută a practicării obiceiului. Efectele menţionate s-au răsfrînt şi asupra fetei care este desemnată să fie paparudă. Se crede că ea se va mărita mai repede şi va avea copii sănătoşi [57].

Informaţiile, care ne-au stat la dispoziţie, ne-au relevat faptul că obiceiul paparudei îşi menţine o relativă viabilitate în prezent. Faptul că în localităţi în care se practică frecvent există astăzi sporadic sau a dispărut chiar în sate agrare, ne atestă un stadiu firesc de regres al obiceiului.

★

În cele ce urmează vom căuta să completăm cele expuse anterior cu unele date de ordin statistic, luînd în discuţie şi harta răspîndirii teritoriale a obiceiului.

Am considerat necesară folosirea unor metode statistice, tinzînd către un plus de precizie, spre formularea unor concluzii mai exacte. Datele cantitative prelucrate se bazează pe interpretările calitative : structura şi funcţionalitatea ceremonialului precum şi tipologiile stabilite.

Tipurile de paparudă cu subtipurile respective capătă o imagine mai reliefată, luînd în consideraţie datele tabelului I. Compararea corelaţiilor dintre ele, a însuşirilor cantitative, ne facilitează observarea unor legături şi proporţii.

Subtipul $A_1$ are cea mai mare pondere (71,5 %) ceea ce explică faptul că literatura de specialitate s-a ocupat doar de această formă. Urmează apoi în ordine descrescătoare subtipurile $B_3$ (18,5 %), $A_2$ (3,7 %), $A_3$ (3,1 %), $B_1$ şi $B_2$ (1,6 %). Tipul A este mult mai amplu reprezentat decît tipul B ceea ce ne-a sugerat diferite posibilităţi de a concepe evoluţia obiceiului.

Am arătat în prima parte a studiului că ceremonialul de tipul A se îndeplineşte în epocile de calamitate pe cînd tipul B este legat de sărbătorirea unei zile, ceea ce implică presupunerea cinstirii unui patron.

---

[55] Mureşean Maria, 40 a, Brădet, jud. Bihor, AIEF, fond. etn. inf. 4764; Bencea Sofia, 78 a, Săvîrşin, jud. Arad. AIEF, fond, etn., inf. 4762.

[56] Dulestian Viorica, 50 a, Odvoş, Conop, jud. Arad. AIEF, fond. etn., inf. 4763.

[57] Bencea Sofia.



https://biblioteca-digitala.ro

(Acesta ar putea fi Perun zeul vegetației și al ploilor la slavii de răsărit, atestat ca atare și presupus și la slavii din sud [58].)

Bazat pe aceasta am considerat că ar fi putut exista două căi de evoluție a paparudei.

1. Forma A pare a fi străveche, o practică magică prin similitudine; prin contactul cu slavii, s-au preluat atribute ale zeității și obiceiul a intrat în practica cultică (tipul B). Aceasta ar fi evoluția normală.

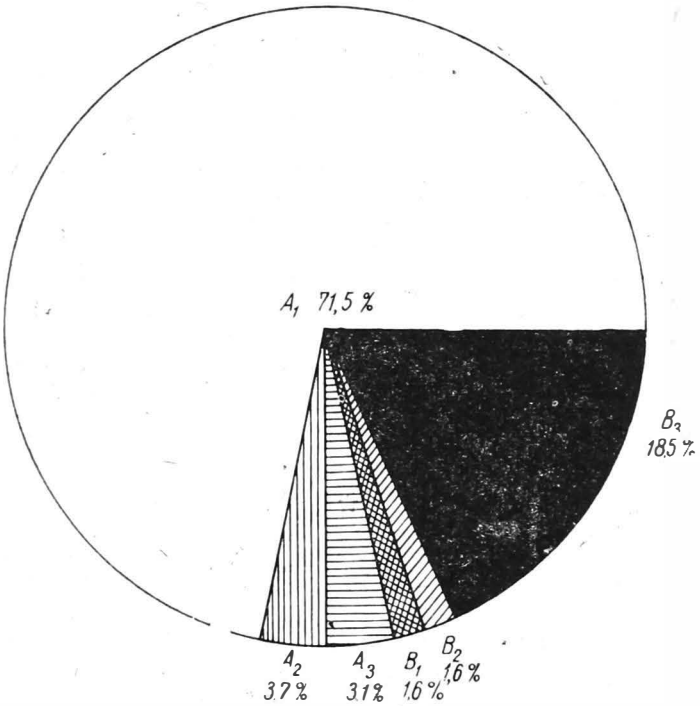



Fig. 1 — Tipurile de Paparudă.

2. A existat un cult al zeității care, intrînd în uitare, a rămas tipul A ca o urmă a cultului. Evoluția ni se pare improbabilă, simplitatea tipului A atestînd vechimea față de tipul B, care prezintă o formă mai evoluată, cultică, legat de o anume zi.

Datele relevate de cercetarea răspîndirii teritoriale a obiceiului (a se vedea harta), precum și cele referitor la numărul de informații ne indică cea mai mare frecvență a obiceiului în Muntenia (123 informații), urmînd Moldova (77), Oltenia (58), Transilvania (39) și Dobrogea (19). Tipul A, forma clasică, este grupat compact în sudul țării (precum și în Banat) și în Moldova de răsărit. Subtipul $A_1$ are concentrația maximă în județul Dolj, $A_2$ în județul Argeș, iar $A_3$ în județul Vaslui. Tipul B se întîlnește în special în Moldova de est și de sud, fiind cel mai bine reprezentat în județul Galați.

Gruparea tipului B în Moldova ne întărește convingerea unei influențe slave asupra obiceiului, cel puțin în ceea ce privește legătura cu o zi de sărbătoare. Frezența acestui tip în județele Buzău și Brăila se

[58] Această concluzie este întărită și de luarea în considerație a numelui „paparuda" în aria balcanică; alb. *peperona* id. sîrb. *peperuga*, bg. *peperuda*, *peperuga*.

https://biblioteca-digitala.ro

poate explica prin faptul că ele sînt o zonă de trecere între Moldova de sud şi Muntenia de nord-est.

Lanţul carpatic delimitează zonele de practicare a obiceiului, de Transilvania. În Muntenia şi Oltenia chiar şi în satele de munte, unde agricultura trecea pe plan secundar, ceremonialul era îndeplinit, fiind un import, probabil, de la zona de deal.

Credem totuşi că ceremonialul ar fi putut fi practicat în zonele fertile de pe Mureş şi Tîrnave şi în Ţara Oltului, de unde nu posedăm informaţiile necesare.

Analiza structural-funcţională ne-a dovedit rolul important pe care îl aveau în îndeplinirea ceremonialului femeile şi copiii. Datele statistice vin să confirme acest lucru. Luînd în consideraţie tipul A — cel în care apare personajul paparudei — am stabilit raportul cantitativ dintre categoriile de vîrstă şi sex.

O sinteză statistică a practicanţilor principali ai ritului, considerînd ca 100 % informaţiile în care există o menţiune asupra persoanei care se face paparudă, arată: copiii sînt reprezentaţi în cea mai mare proporţie (46,7 %), urmînd femeile (23,7 %), fetele (20,6 %) şi o categorie nedeterminată precis, indicîndu-se doar „un om" (9 %).

## CONCLUZII

Cercetarea de faţă sprijină concluzia că obiceiul paparudei era legat cu precădere de zonele de agricultură intensă.

Literatura anterioară se limita la descrierea formei „clasice" a paparudei. Prin studiul de faţă am lărgit sfera cercetărilor acestui obicei, relevînd şi alte tipuri mai puţin cunoscute, confirmînd în acelaşi timp că forma „clasică" avea cea mai mare răspîndire.

Analiza obiceiului relevă faptul că asupra lui s-a exercitat, într-o oarecare măsură, o influenţă slavă, cel puţin în ceea ce priveşte tipul B care implică respectarea unei sărbători.

Concluziile cercetării indică evoluţia firească spre dezagregare a obiceiului, în condiţiile vieţii contemporane, scăderea frecvenţei şi dispariţia lui chiar în satele situate în zone agrare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

*ANEXĂ*

## LISTA LOCALITĂŢILOR REPREZENTATE PE HARTĂ

JUD. SUCEAVA

1. $A_1$ Dolheşti
2. $A_1$ Mălini

JUD. NEAMŢ

3. $A_1$ Tazlău

JUD. IAŞI

4. $A_1$ Bulbucani, com. Gropniţa
5. $A_1$ Chiscăreni, com. Sipote
6. $A_1$ Copou (Iaşi)
7. $A_1$ Cucuteni, com. Băiceni
8. $A_1$ Galata (Iaşi)
9. $A_1$ Gropniţa
10. $B_3$ Hălăuceşti
11. $A_1$, $A_2$ Hodora com. Cotnari
12. $A_1$ Lespezi
13. $A_1$ Miroslava, com. Uricani
14. $A_3$ Mircești
15. $A_1$ Mălăeşti, com. Gropniţa
16. $A_3$ Mogoşeşti
17. $A_1$ Moreni, com. Prisăcani
18. $A_1$ Românești
19. $A_1$ Şipote
20. $A_1$ Stînca, com. Osoi
21. $A_1$ Stolniceni-Prăjescu
22. $A_1$ Zbieroaia, com. Gorban

JUD. BACĂU

23. $A_1$ Căbeşti
24. $B_3$ Cornești, com. Onişcani
25. $B_3$ Crăeşti, com. Bereşti
26. $B_3$ Godineşti
27. $B_3$ Găiceana
28. $B_3$ Huruieşti
29. $B_3$ Nicoreşti, com. Pîrgăneşti
30. $B_3$ Ocheni, com. Huruieşti
31. $A_1$ Plopana
32. $B_3$ Poiana, com. Cociu
33. $B_3$ Vultureni, com. Tăvădăreşti

JUD. VASLUI

34. $A_3$ Albeşti
35. $A_1$ Avrămeşti
36. $A_1$ Bereasa, com. Dăneşti
37. $A_1$ Bîrzeşti
38. $A_1$ Bogeşti, com. Pogana
39. $A_1$ Bogdăniţa
40. $A_1$ Bogdăneşti
41. $A_3$ Bogdana
42. $A_1$ Buneşti
43. $A_1$ Băseşti
44. $A_1$ Cîrjani, com. Pogana
45. $A_1$ Deleni
46. $A_1$ Dodeşti
47. $A_1$ Dragomireşti
48. $A_1$ Docani
49. $A_1$ Dumeşti
50. $A_1$, $A_3$ Epureni
51. $A_3$ Fereşti
52. $A_1$ Grăjdeni, com. Fruntişeni
53. $B_3$ Gilteşti, com. Pueşti
54. $A_1$ Găgeşti
55. $A_1$, $A_3$ Grumezoaia
56. $B_3$ Iveşti
57. $A_1$ Ibăneşti
58. $A_1$ Lupeşti, com. Măluşteni
59. $A_1$ Munteni de Jos
60. $A_3$ Mînjeşti

https://biblioteca-digitala.ro

61. $A_1$, $B_3$ Mălușteni
62. $A_1$ Negrești
63. $A_1$ Obîrșeni
64. $A_1$ Odaia Bursucani
65. $B_3$ Pogonești, com. Iveşti
66. $A_1$ Popești, com. Micleşti
67. $A_1$ Perieni
68. $A_1$ Rădăești, com. Bogdăniţa
69. $A_1$ Roşieşti
70. $A_1$ Vinderei
71. $A_1$ Tuţcani

JUD. VRANCEA

72. $A_1$ Bogheşti
73. $B_3$ Bogza
74. $A_1$ Găuri
75. $B_3$ Lespezi, com. Homocea
76. $B_3$ Năruja
77. $B_3$ Obileşti
78. $A_1$ Răcoasa
79. $A_1$ Tîmboeşti

JUD. GALAŢI

80. $A_1$ Bălineşti
81. $B_3$ Bereşti
82. $B_3$ Băneasa
83. $B_3$ Braniştea
84. $B_3$ Bujor
85. $A_1$ Călmăţui, com. Griviţa
86. $B_3$ Cuca
87. $A_1$, $B_3$ Folteşti
88. $B_3$ Frumuşiţa
89. $A_1$ Fîrtăneşti
90. $B_3$ Fundeni
91. $A_1$ Găneşti
92. $B_3$ Galaţi
93. $B_1$ Brăhăseşti
94. $B_3$ Jorăşti
95. $B_2$, $B_3$ Iveşti
96. $B_1$, $B_3$ Ivăşeşti, com. Nicoreşti
97. $B_3$ Matca
98. $B_3$ Movileni
99. $B_3$ Măstăcani
100. $A_1$ Prodăneşti, com. Bereşti
101. $B_3$ Piscu
102. $A_3$ Rogojeni
103. $B_3$ Slobozia-Conachi
104. $B_3$ Şiviţa
105. $B_3$ Puţeni
106. $B_3$ Ţepu
107. $A_1$ Tg. Bereşti
108. $B_3$ Tulucești
109. $B_3$ Vîrlezi
110. $B_3$ Vlădeşti

JUD. TULCEA

111. $B_2$ Congaz, com. M. Kogălniceanu
112. $A_1$ Dăeni
113. $A_1$ Filimon Sîrbu
114. $A_1$ Gărvan, com. Văcăreni
115. $A_1$ Isaccea
116. $A_1$ Luncăviţa
117. $A_1$ Niculiţel
118. $A_1$, $A_2$ Sarichioi
119. $A_1$ Satu-Nou, com. Mihai Bravu
120. $A_1$ Somova
121. $B_3$ Turcoaia

JUD. CONSTANŢA

122. $B_3$ Beilic
123. $A_1$ Ciobanu
124. $A_1$ Gîrliciu
125. $A_1$ Mîrleanu, com. Beilic
126. $B_1$ Rasova
127. $A_1$, $B_3$ Topalu

JUD. BRĂILA

128. $B_3$ Cazasu
129. $A_1$, $B_3$ Cotu-Lung
130. $A_1$ Filipeşti
131. $A_1$ Jirlău
132. $B_3$ Lacu Rezi, com. Însurăţei
133. $B_3$ Surdila-Greci
134. $A_1$ Suţeşti
135. $B_1$, $B_3$ Stăncuţa
136. $B_3$ Tătaru
137. $B_3$ Viziru

JUD. BUZĂU

138. $B_3$ Beceni
139. $B_3$ Budeşti, com. Chiliile
140. $B_3$ Buda
141. $B_3$ Bălăceanu

https://biblioteca-digitala.ro

142. $B_3$ Corbu
143. $A_1$ Chiojdu Bîsca
144. $A_1$ $B_3$ } Glodeanu Siliştea
145. $A_1$ Gherăseni
146. $B_3$ Gàvăneşti
147. $A_1$ Lipia
148. $A_1$ Mărăcineni
149. $B_3$ Pădureni
150. $A_1$ Pogoanele
151. $A_1$ Pietroasele
152. $B_3$ Ruşeţu
153. $B_3$ Săruleşti
154. $B_2$ Slobozia, com. Catina
155. $A_1$ Stîlpu
156. $A_1$ Zărneşti

JUD. IALOMIŢA

157. $A_1$ Ceacu, com. Cuza Vodă
158. $A_1$ Copazu, com. Crăşani
159. $A_1$ Cegani, com. Burduşani
160. $A_1$ Cacomeanca
161. $A_1$ $B_3$ } Gîrbovi
162. $A_1$ Lupşanu
163. $A_1$ Pribegi, com. Perieţi
164. $A_1$ Socariciu

JUD. PRAHOVA

165. $A_1$ Bălţeşti
166. $A_1$ Bătrîni
167. $A_1$ Brebu
168. $A_1$ Costeni, com. Mîneciu-Pămînteni
169. $A_1$ Izvoarele
170. $A_1$ Nucşoara de Jos
171. $B_2$ Ologeni (Ploieşti)
172. $A_1$ Opăriţi (com. Predeal Săsari)
173. $A_1$ Ploeştiori
174. $A_1$ Proviţa de Jos

JUD. ILFOV

175. $A_1$ Alexeni
176. $A_1$ Broştenii Noi, com. Ion Roată
177. $A_1$ Borăneşti
178. $A_1$ Budeşti
179. $A_1$ Coşereni
180. $A_1$ Ghimpaţi, com. Valea Dragului
181. $A_1$ Slobozia Moară

JUD. DÎMBOVIŢA

182. $A_1$ Băleni-Sîrbi
183. $A_1$ Bela, com. Pucioasa
184. $A_1$ Bilciureşti
185. $A_1$ Cobia
186. $A_1$ Cucuteni, com. Moţăeni
187. $A_1$ Finta
188. $A_1$ Izvoarele
189. $B_3$ Mînjina, com. Izvoarele
190. $A_1$ Pietroşiţa
191. $A_1$ Poiana de sus com. Răcari
192. $A_1$ Raclu
193. $A_1$ Runcu
194. $A_1$ Serdanu
195. $A_1$ Titu

JUD. TELEORMAN

196. $A_1$ Bălţaţi
197. $A_1$ Brînceni
198. $A_1$ Caravaneţi, com. Cîrligaţi
199. $A_1$ Dracea
200. $A_2$ Gura Boului, com. Vedea
201. $A_1$ Odaia (Tr. Măgurele)
202. $A_1$ Piclea (Alexandria)
203. $A_1$ Rîioasa (Tg. Măgurele)
204. $A_2$ Rîjleţu Vierosu
205. $A_2$ Rîjleţu Govora
206. $A_1$ Socetu
207. $A_1$ Voevoda, com. Moşteni
208. $A_1$ Videle

JUD. ARGEŞ

209. $A_1$ Albeşti
210. $A_2$ Bogaţi, com. Leordeni
211. $A_1$ Bălileşti
212. $A_2$ Băjeşti, com. Băileşti
213. $A_1$ Boteni
214. $A_1$ Coteşti, com. Capu Piscului
215. $A_1$ Cetăţeni deal, com. Cetăţeni
216. $A_1$ Ciumeşti, com. Mărăcineni
217. $A_1$ Dărmăneşti
218. $A_1$ Dîmbovicioara
219. $A_1$ Glîmbocelu, com. Budişteni
220. $A_1$ Godeni
221. $A_2$ Hîrtieşti
222. $A_1$ Măţău, com. Mioarele
223. $A_1$ Micloşani, com. Malu cu flori
224. $A_1$ Mihăieşti
225. $A_1$ Negreşti, com. Beleţi Negreşti
226. $A_1$ Rădeşti

https://biblioteca-digitala.ro

227. $A_1$ Rucăr
228. $A_1$ Schitu Goleşti
229. $A_1$ Slănic, com. Aninoasa
230. $A_1$ Slobozia
231. $A_1$ Titeşti
232. $A_1$ Urlueni
233. $A_1$ } Vaţa
$A_2$ }
234. $A_1$ } Văleni, com. Sălătruc
$A_2$ }
235. $A_1$ Valea Mare
236. $A_1$ Vlădeşti
237. $A_1$ Voineşti

JUD. OLT

238. $A_1$ Alimăneşti, com. Izvoarele
239. $A_1$ Bălăneşti
240. $A_1$ Iancu Jianu
241. $A_1$ Potcoava
242. $A_1$ Rădeşti, com. Oporelu
243. $A_1$ Rusăneştii de jos
244. $A_1$ Viişoara, com. Mărunţei

JUD. VÎLCEA

245. $A_1$ Budeşti
246. $A_1$ Drăgăşani
247. $A_1$ Izvorul Rece
248. $A_1$ Suţeşti

JUD. GORJ

249. $A_1$ Boca, com. Broşteni
250. $A_1$ Căpreni
251. $A_1$ Peştera Jiu
252. $A_1$ Pinoasa
253. $A_1$ Stejerei, com. Pinoasa
254. $A_1$ Stolojani, com. Turceni

JUD. DOLJ

255. $A_1$ Adunaţii de Geormane com. Bratovoeşti
256. $A_1$ Argetoaia
257. $A_1$ Bîrca
258. $A_1$ Boca, com. Carpeni
259. $A_1$ Bodăeşti, com. Melineşti
260. $A_1$ Breasta
261. $A_1$ Bucovăţ
262. $A_1$ Băileşti
263. $A_1$ Calopăr
264. $A_1$ Cioroiaşu
265. $A_1$ Dabridor, com. Moţăţei
266. $A_1$ Drănicu
267. $A_1$ Fîntîna Banului, com. Cetate
268. $A_1$ Floreşti, com. Tîntăreni
269. $A_1$ Galiciuca, com. Giubega
270. $A_1$ Gîngioava
271. $A_1$ Gogoşu
272. $A_1$ Goicea Mare
273. $A_1$ Goicea Mică
274. $A_1$ Hunia, com. Maglavit
275. $A_1$ Işalniţa
276. $A_1$ Leu
277. $A_1$ Măceşul de jos
278. $A_1$ Mălăeşti, com. Ţandăra
279. $A_1$ Murgaşu
280. $A_1$ Plosca
281. $A_1$ } Piscu Vechi
$A_2$ }
282. $B_1$ Poiana Mare
283. $A_1$ Pleniţa
284. $A_1$ Risipiţi, com. Locuşteni
285. $A_1$ Scăeşti
286. $B_1$ Seaca de cîmp
287. $A_1$ Seaca de pădure
288. $A_1$ Secuiul, com. Teascu
289. $A_1$ Seliştea crucii
290. $A_1$ Simnicu de sus
291. $A_1$ Tencănău, com. Sălcuţa
292. $A_1$ Vela

JUD. MEHEDINŢI

293. $A_1$ Baia de Aramă
294. $A_1$ Bistriţa
295. $A_1$ Braniştea
296. $A_2$ Cleşneşti, com. Jormăneşti
297. $A_1$ Isverna
298. $A_1$ Lupşa
299. $A_1$ Prunişor, com. Fîntîna Domnească
300. $A_1$ Siseşti
301. $A_1$ Vînju Mare

JUD. CARAS-SEVERIN

302. $A_1$ Borlova, com. Turnu Ruieni
303. $A_1$ Bucova
304. $A_1$ Maidan
305. $A_1$ Mehadia
306. $B_2$ Naidăş
307. $A_1$ Sasca Română
308. $A_1$ Teregova
309. $A_1$ Tincova, com. Sascu
310. $A_1$ Tirnova

https://biblioteca-digitala.ro

JUD. TIMIŞ

311. $A_1$ Ceuad
312. $A_1$ Nevrincea, com. Cliciova
313. $A_1$ Secaş
314. $A_1$ Timişoara
315. $A_1$ Vişag

JUD. HUNEDOARA

316. $A_1$ Almaş-Sălişte
317. $B_2$ Bătrîna
318. $A_3$ Ferigi, com. Cerbăl
319. $A_1$ Muncelu Mic, com. Veţel
320. $A_1$ Poeniţa Tomii, com. Cerbăl
321. $A_1$ Runcu Mic, com. Veţel
322. $A_1$ Veţel

JUD. ARAD

323. $A_1$ Odvos
324. $A_1$, $A_3$ Săvirşin
325. $A_1$ Zimand

JUD. BIHOR

326. $A_1$ Avram Iancu
327. $A_1$ Brădet, com. Dumbrăveni
328. $A_1$ Coroiu, com. Craiova
329. $A_1$ Cresnia, com. Curăţele
330. $B_3$ Mădăraş

JUD. SĂLAJ

331. $A_1$ Gîlgău

JUD. CLUJ

332. $A_1$ Iclod

JUD. SATU MARE

333. $B_3$ Vama

JUD. MARAMUREŞ

334. $B_3$ Deseşti
335. $A_2$ Săpînţa

JUD. BISTRIŢA NĂSĂUD

336. $A_1$ Brăteni, com. Sîngeorzu Nou

JUD. HARGHITA

337. $A_1$ Corund

JUD. COVASNA

338. $A_1$ Intorsura Buzăului

JUD. SIBIU

339. $A_1$ Veştem

## PAPARUDA

La *Paparuda* est un rituel agraire appartenant au complexe cérémoniel dont la finalité est d'assurer la fertilité du sol par l'invocation de la pluie au moment voulu.

Le matériel utilisé est à peu près totalement inédit et se rapporte spécialement à la période de la fin du XIX siècle et aux premières décades du XX siècle.

L'auteur a divisé le matériel en deux catégories typologiques selon le critère de la structure du cérémoniel.

La première catégorie — A — comprend invariablement deux éléments : l'eau et la *Paparuda*, tandis que dans la seconde — B — la *Paparuda* disparaît en tant que personnage.

Le groupe A se divise en trois sous-types : $A_1$ — représentant la forme « classique » de la coutume : une personne vêtue de feuillages parcourt le village et est aspergée d'eau par les habitants dont elle reçoit des présents. $A_2$ — le cortège de la *Paparuda* en traversant le village asperge d'eau les habitants. $A_3$ — est pratiqué dans la proximité des fontaines.

https://biblioteca-digitala.ro

Le second groupe — B — se divise également en trois sous-types : $B_1$ — pratiqué seulement par les femmes à une certaine date, qui festoient au repas pris en commun et s'aspergent d'eau réciproquement, $B_2$ — qui se rapporte seulement aux femmes enceintes qui sont aspergées d'eau et $B_3$ — se caractérisant par le fait que les gens s'aspergent d'eau l'un l'autre en se prenant par surprise.

Le type A est généralement pratiqué pendant les sécheresses afin d'éloigner les calamités.

Le type B tend à prévenir le malheur et à l'éloigner effectivement, la coutume ayant lieu à certaines dates fixes (spécialement à la période d'après Pâques, à la Pentecôte ou à la St.-Georges).

L'auteur conclut que l'acception principale de la cérémonie serait de stimuler les forces de la nature et la fécondité du sol par l'invocation de la pluie. Cette tendance comprend aussi un côté secondaire, qui se rattache au culte des morts ayant en même temps une acception apotropaïque.

L'analyse structurelle de la coutume comprend l'analyse de trois catégories de facteurs : agents, actes et représentations.

On fait aussi ressortir le rôle important de la femme et des enfants dans l'accomplissement du cérémonial. L'auteur démontre l'importance des rites d'intégration et de sortie en vue de la réussite du rite principal — celui qui correspond au but poursuivi. Dans le cadre des rites d'intégration on décrit les préparatifs de la cérémonie : le choix de la « *Paparuda* », des feuillages, sa parure, le bain préliminaire, le choix du moment et du lieu. Les rites de la sortie sont les précautions prises après l'accomplissement de la coutume : cette catégorie comprend le bain des participants ou bien le repas cérémoniel.

En se rapportant à la partie centrale de la coutume, l'auteur analyse les rites manuels (danses de la *Paparuda*, l'aspersion) et les rites oraux.

Dans le cadre de la *Paparuda* on décrit les représentations impersonnelles abstraites et concrètes.

Dans la seconde partie de l'article, l'auteur analyse la carte de la dispersion territoriale de cette coutume en formulant certaines considérations d'ordre statistique qui donnent lieu à croire que cette coutume est d'une très ancienne pratique magique, influencée par le culte de Perun à la suite du contact avec les Slaves. Cette conclusion est renforcée également par le groupe B, qui en Moldavie représente la forme cultuelle puisqu'elle se rattache à une date fixe.

On explique également la fréquence réduite du cérémonial en Transylvanie, aussi bien que les phénomènes de dissolution de la coutume, par son adoption par certaines catégories sociales.

Finalement l'auteur démontre que la coutume est rattachée aux zones d'agriculture intense, et qu'elle a subi une certaine influence slave ; en même temps, dans les conditions de la vie actuelle, elle évolue vers une désagrégation toute naturelle.

https://biblioteca-digitala.ro

# HARTA RASPINDIRII OBICEIULUI „PAPARUDA"

A1
A2
A3
B1
B2
B3

U. R. S. S.

U N G A R I A

R. P. U G O S L A V I A

R. P. B U L G A R I A

SATU MARE
MARAMUREȘ
BOTOȘANI
SUCEAVA
SĂLAJ
BISTRIȚA-NĂSĂUD
NEAMȚ
BIHOR
CLUJ
MUREȘ
HARGHITA
IAȘI
BACĂU
VASLUI
ARAD
ALBA
SIBIU
BRAȘOV
COVASNA
VRANCEA
GALAȚI
TIMIȘ
HUNEDOARA
CARAȘ-SEVERIN
GORJ
VÎLCEA
ARGEȘ
DÎMBOVIȚA
PRAHOVA
BUZĂU
BRĂILA
TULCEA
MEHEDINȚI
OLT
DOLJ
TELEORMAN
ILFOV
IALOMIȚA
CONSTANȚA

https://biblioteca-digitala.ro

# CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA REPERTORIULUI DE COLINDE AL COMUNEI BOIȘOARA-VÎLCEA*

IOSIF HERȚEA

## COLINDATUL [1]

„Colindătorii" — feciori „de la șaisprezece ani la deal" — sînt organizați în două cete mari numite „préuci" (singular :préucă), fiecăreia dintre ele revenindu-i de colindat o parte a satului. Fiecare preucă este condusă de cîte un „șef" [2], „alăturașii" lui sînt : „casierul" și „dăsăgarul".

Repetițiile pentru colindat au loc în ultimele (7—14) zile ale postului de Crăciun, serile, „pin șezători". Cîte un bărbat mai în vîrstă veghează asupra învățării corecte a colindelor.

Colindatul începe în seara zilei de Ajun (24 dec.) la ora „cînd prinde să murgească", de la un capăt al satului, luînd casele la rînd [3]. Nici o altă pricină în afara morții sau a bolirii grele nu poate împiedica pe colindători să intre în curtea fiecărui gospodar, iar pe acesta să-i primească. Desfășurarea colindatului în fiecare gospodărie în parte, ca și între hotarele satului, urmează o rînduială precisă. Se începe cu „colíndecul" (plural : colíndece) zis „de-afară" (Bș., „la fereastră" Bb., .„la ușă" G.) cîntat, la nevoie, de două-trei ori „pînă se trezește omu, pînă se îmbracă...", după care sînt invitați în casă sau pleacă mai departe. În Bumbuești se mai păstrează și o colindă destinată momentului intrării în casă [4]. După încheierea acesteia se dă binețea cuvenită gazdelor :

* Lucrarea de față se întemeiază pe materialul și informațiile culese în iarna anului 1965 (între 22 și 25 decembrie) în satele Boișoara (abreviat Bș.), Bumbuești (abreviat Bb.) și Găujani (abreviat G.), de către o echipă de cercetare condusă de Ovidiu Bîrlea și alcătuită din C. Mohanu, folclorist literar (care notase majoritatea textelor de colindă într-o culegere anterioară, oct. 1965), I. Herțea, E. Tomescu, muzicologi și M. Diaconu, operator film. Situațiile discutate în text pot fi urmărite în tabelul alăturat lucrării.

[1] Prezentarea obiceiului la colindat citează informațiile înregistrate în AIEF sub numerele 26292—26294 și se referă la înregistrările pe bandă magnetică purtînd numerele de la 2958 la 2962.

[2] În colinda destinată ridicării de la masă (mg. 2960 Ig Bș.) apare și o numire, probabil mai veche, a acestuia : „Măi frate *vătașe*/ Scoală de la masă".

[3] Excepție fac boișorenii care încep colindatul la casa preotului, pentru că „are el pretenție".

[4] „Începeam de cum deschideam ușa ... și nu stăteam jos ... pînă nu-l terminam".

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 395—416, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

„bună seara" sau, după miezul nopții, „bună dimineața". Urmează colindele „de masă". Gazdele ascultă șezînd pe paturi sau pe lavițe, în vreme ce preuca stă în picioare, în jurul mesei împodobite cu daruri, și cîntă împărțită în două „strane" (Bș., sau tot „preuci"—Bb., G.), cu cîte un „înaintaș" fiecare. Colindele de masă — mai multe la număr — se cîntă la alegerea gazdelor sau potrivit împrejurării (numelui sau ocupației acestora [5]), după care vine rîndul colindelor „de fată" și „de băiat". Darul (în bani, mere și colac) e mulțumit cu „ urarea colacului", rostită de unul dintre „înaintași". Colindatul în casă se încheie cu „colindecul de plecare" [6], iar colindatul pe întregul sat cu colindecul zorilor („cu ziorile"), cîntat „la un loc mai înalt", uneori în turnul bisericii, „cu fața la răsărit", de cîte trei-patru ori. Aceeași colindă a zorilor se substituie, spre ziuă, colindecului „de-afară".

Cu darurile primite colindătorii pregătesc, a doua zi de Crăciun („ori de Anul Nou, ori de Sfîntul Ion" — Bb.), „masa băieților", la gazda uneia dintre preuci sau într-una din casele mai încăpătoare. Invitația fetelor la această petrecere se face cu prilejul colindatului sau a doua zi de Crăciun, fiecare fecior invitînd una sau două fete. Contribuția în alimente pe care o aduc fetele (carne, ouă, cozonaci, țuică) se numește „plocon". Petrecerea începe la ora prînzului și se încheie la lăsarea întunericului, după care tinerii retrăgîndu-se pentru joc cedează locul „mesei părinților". Se servește: „supă, sarmale, friptură și cozonac — egzact ca la nuntă".

În satul Găujani e pomenită și o masă „numai de băieți", care durează mai puțin, a treia zi de Crăciun, și de la care se pleacă, însoțiți de muzicanți, la horă.

Ciclul sărbătorilor de iarnă se încheie la 6 ianuarie, cînd, noaptea, aceleași preuci umblă cu „iordănitul", cîntînd la ușă melodia și textul bisericesc îndeobște cunoscut. Sînt dăruiți cu bani. Gesturi ceremoniale: stropitul casei cu apă, „săltarea" de la pămînt pe brațe sau învîrtirea de trei ori, cu un scaun (G.), pe rînd, a tuturor membrilor familiei, a celor întîlniți pe uliță („a ridicat unu, odată, cu cal cu tot" — Bș.), ca și a celor ce vin a doua zi la biserică, scoaterea crucii din apă (de către unul „tomnit" anume). Iordănitul se încheie, în Găujani, cu o „masă a băieților" (fără fete).

## TEMATICA

Tematica, predominant epică, apropie colindele loviștene [7] de fondul muntenesc de colinde. Subiectele laice se împletesc cu cele religioase: viteazul care omoară în luptă „șarpele stîrnoțat", pomul cu vidra, șar-

[5] În Boișoara și Găujani colinda cu slujba în mare este „a popii" (Bș.), „de popă" (G.). În Bumbuiești aceeași colindă (melodie și text) e intitulată „de pe mare", cu destinație nemărturisită, iar despre colinda „lu Sf. Gheorghe" se spune că ar fi „și de cioban".

[6] Colinda momentului „cînd te scoli de la masă" este însă de o autenticitate îndoielnică: o știa numai Menchiu Petre (26 ani), textul este o simplă urare, iar melodia, intonată nesigur, este aceea a „ziorilor".

[7] Repertoriul comunei Boișoara îl socotim reprezentativ pentru întreaga zonă folclorică a Loviștei. Materialul cules în statele și comunele înconjurătoare (Mlăceni, Clineni, Titești) a adus în afara confirmării celor constatate în Boișoara unele mărturii de înrîurire din partea zonelor folclorice învecinate (Argeș, Făgăraș).

https://biblioteca-digitala.ro

pele și șoimul, fata cu vedrița, mănăstirea cu nouă preoți, corăbioara, baia sfinților (ce e mai bun în lume), raiul jefuit, paharul cu cele trei flori, leagănul în coarnele boului negru, „muncile" (patimile), nașterea, botezul, Sfîntul Ion, Sfintul Gheorghe, viteazul care se luptă cu „turcii" și cu „frîncii", veșmîntul minunat, gazda ospitalieră etc. Se remarcă faptul că în vreme ce colindele „de masă" au o tematică mai mult sau mai puțin religioasă, colindele din celelalte categorii funcționale sînt exclusiv laice.

Lexicul colindelor abundă în forme arhaice și rare, precum :„ Și-are frați *încomorați*" (bogați), „Că noi n-am *somnat*", „...îl *năzăriră*", „Și-napoi se-*nvîrtejară*", „Și-mi citesc/ Și-mi *dumbăiesc*", „Soare-*nvetrerîndu-se*/ Luna-*ndumbăindu-se*/ Cu nori petrecîndu-se", „Pietriceaua-*ngrindinară*", „...*oarze*", „...*secări*", „...*plean*" (pradă de război), „...*copuz*" [8], „*a otăvi*"; sau : „Și-acum *întreba-te-aș-voi*/ Cin pe tine bun *te-au fapt* / De-nflorești și *mărgărești* / Sau mie te *potrivești* / Sau mie te *nădăiești*?" etc.

Atît modul de desfășurare a obiceiului, cît și tematica poeziilor de colindă nuanțează semnificația generală a colindatului din această zonă, situîndu-o în preajma unor ceremonialuri, pînă acum prea puțin pomenite în această relație. Astfel, dacă colindele de fereastră, de intrare în casă, de plecare și de masă se încadrează lesne numai funcției de *urare*, de belșug și sănătate, pentru anul care urmează, colindele de băiat și de fată implică un evident sens *nupțial*, exprimînd metaforic *petitul*. Cei de care se sperie fata plecată cu vadra după apă (IVc$_1$ Bb., Bș., G.) sînt „petitorii" ei — asimilabili cu colindătorii înșiși. După cum vînătoarea (căprioarei, vidrei, dulfului etc.) lupta (cu șarpele, cu „turcii" și „frîncii" etc.) ori stăpînirea calului năzdrăvan nu sînt decît *încercările* simbolice ale mirelui (pe care le găsim parțial și în colăcării) urmate de un petit propriu-zis. Pilduitoare în acest sens este colinda „sus în vadul Diului" (Va, Bb., Bș., G.) în care, după o fabulație de tipul baladei antiotomane, coloana de oameni luați ca pradă de război se convertește pe neașteptate într-un *alai de nuntă* („...mult îmi vin, doamne, frumos :/Junișcanii șuierînd/ Fete mari horă făcînd/ Nevestele-ndumbăind") care lămurește adevăratul înțeles al primei părți a textului, subliniat în ultimele secvențe prin cuvintele pe care viteazul (numit acum cu numele celui vizat, feciorul gazdei !) le adresează fetei desprinse din alai : „Nu te iau roabă să-mi fi/Și te iau doamnă să-mi fi/...Cumnățică fraților/Nor'bună părinților". Întreaga poezie a colindei pare să se constituie astfel într-o amplă metaforă infirmată. Se remarcă, de asemenea, abundența unor insemne și daruri simbolice ca merele, „mielele", „călușeii" și calul, „cununeaua" nunei mari etc., subliniate prin anumite procedee de versificație (vezi paragraful respectiv), precum și urarea cu care se încheie colinda (de băiat sau de fată), urare care alătură numele celui vizat de numele alesei sau alesului acesteia : „...Unde-i Leana cea frumoasă/, Ea să-mi fie sănătoasă,/ Ea să-și facă voia bună/ Cu Gheorghiță de-a-mpreună" (mg. 2959 Id Bb.), în felul cîntecelor de șezătoare cu text de „însoțire", de felul : „...Dăm, Dăm, dăm și ne gătăm/ Pe Ve-

[8] Faza actuală a cercetărilor nu oferă încă certitudini în ceea ce privește instrumentul muzical căruia i s-ar putea atribui acest termen.

https://biblioteca-digitala.ro

tuca cui s-o dăm?/ Dăm, dăm, dăm și ne gătăm/ Și lui 'Onu tot i-o dăm./ Ia-ți-o și ți-o du!"[9].

De altfel spre aceleași înțelesuri trimite și: organizarea colindatului (inclusă în organizarea jocului de peste an), jocul din casă (în alte zone folclorice), colacul de dar, invitația fetei „la masa băieților" de către cel cu care se află „în vorbă" felurile rituale de mîncare de la petrecerea amintită, obligația feciorului de a colinda casa fetei cu care urmează să întemeieze viitoarea familie[10] etc. Toate acestea alătură colindatul instituțiilor care preced și pregătesc căsătoria: șezătoarea — organizată de societatea fetelor — și hora satului — organizată de societatea feciorilor.

## VERSIFICAȚIA

Predominant este versul octosilabic; hexasilabul apare în chip autonom doar în două cazuri: colinda zorilor (Bb., Bș., G.) și colinda de terminare a colindatului (Bb.), toate patru avînd aceeași melodie, precum și colinda zisă „a muncilor" (Bb). Hexasilabul mai apare amestecat cu octosilabul în felul descris de C. Brăiloiu[11], ca în colinda mg. 2959 II d, Bb.:

Din cear-că-nu lu-ni-ei (6 + 1 + [1])
Es-te strun-ga o-i-lor (7 + [1])

Cu sau fără ajutorul rimei interioare, octosilabul colindelor loviștene se comportă, cel mai adesea, ca un *dimetru* (4 + 4 silabe), sprijinit pe plan muzical de structura ritmică a rîndurilor melodice — divizibile în două semifraze egale. Emistihul rimat apare, obișnuit, în versuri enumerative precum: „De-oi lua ie/ Dintr-o mie/ Și crătință/ Din lădiță/ Și cercei/ De nouă lei/ Și papuci/ De la turci" (mg. 2962 I b G.). Dar apariția lui este legată mai ales de frecvența unui procedeu de versificație interesant atît pentru efectul său artistic, cît și pentru rolul funcțional pe care îl are. Este vorba de reluarea celei de a doua jumătăți a unui vers ca primă jumătate a versului următor: „Cînd se uită *cam deoparte/ Cam deoparte*/ Nu departe" (mg. 2958 IIm Bb.). Reliefarea într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte-cheie pare să aibă menirea de a investi cu funcția de *semn*, în planul poetic, elemente care împlinesc aceeași funcție în planul real. Un exemplu elocvent este colinda „la

[9] AIEF mg. 3232 Ij, Ucea de Jos — Brașov, inf. Maria Silea, 40 ani, Ponici Elena, 40 ani, culeg. L. Georgescu, M. Kahane, 1967.

[10] Relațiile sînt și mai evidente în desfășurarea obiceiurilor de Anul Nou din nordul Moldovei — manifestări simetrice colindatului din Transilvania și Muntenia. Cîteva dovezi: colindatul „bandei" (cu „lăieși", căiuți, urși, capră, jieni etc.) este obligatoriu la casele cu fete care „ibovnicesc" cu băieți din ceată, travestitul și masca reprezentînd și îngăduința de a intra în casa fetei înaintea logodnei. În jocul căiuților darul pregătit de fată anume pentru „cavalerul" (cu care a dansat la „balul" de Crăciun) este „jucat" în sabie mai întîi de către „călăraș" (vătaful cetei) apoi de către cel căruia îi este destinat. Colacul se păstrează la casa fetei pînă a treia zi de Anul Nou, cu care prilej (numit și „semănat") feciorul, însoțit sau nu de doi-trei prieteni, vine să „rupă colacul" în două: o jumătate fiind servită de tineri, cealaltă de părinții fetei, în „*semn de logodnă*" (cf. AIEF, mg. 3794 IIh-3795 Ia, Ibănești—Botoșani). Împărțirea colacului e pomenită și în urarea de plugușor sau buhai.

[11] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în *Opere*, vol. I, București, 1967, p. 98.

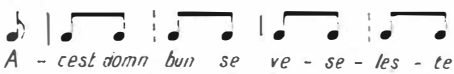
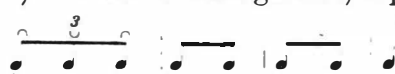
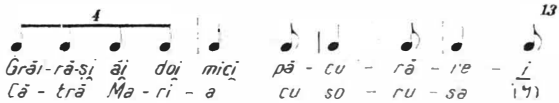
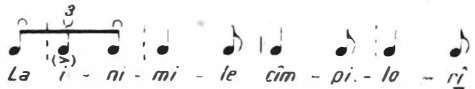
https://biblioteca-digitala.ro

fată mică" (mg. 2961 Ie Bș.) în care de-a lungul a 26 de versuri, singurele cuvinte evidențiate prin acest procedeu sînt: „miele", „căluşei" (daruri simbolice) „cununiţa" (însemnul nunei mari) şi „nună mare". Într-o altă colindă „Fost-am domn bun să te-ntreb" (gazda ospitalieră) procedeul subliniază un triptic de indicative spaţiale, cu atributele lor negative şi anularea acestora în sens pozitiv, recurgîndu-se la o formă strofică mai amplă, de tipul $3 \times 1 + \left(\frac{1+1}{2}\right)$:

„Duc, mă duc din **văile seci**
**Văile seci** cînd *se pornesc*
*Se pornesc*/ Şi-mi izvorăsc
Duc, mă duc din **cîmpii arşi**
**Cîmpii arşi** cînd *se pornesc*
*Se pornesc*/ Şi-mi otăvesc
Duc, mă duc din **codri-uscaţi**
**Codri-uscaţi** cînd *se pornesc*
*Se pornesc*/ Şi-mi lăstăresc" (mg. 2960 II f Bş.)

Se observă însă că linia melodică rămîne indiferentă la efectul ritmic al acestei organizări strofice. Dacă în penultimul exemplu melostrofa coincide cu distihul dar îl scindează prin refren, în ultimul exemplu, pe lîngă refrenul intercalat, melostrofa contribuie la destrămarea alcătuirii de 3 + 3 + 3 versuri printr-o diviziune binară de [1 +] 1 + 2 + 2 + 1 [+ 1].

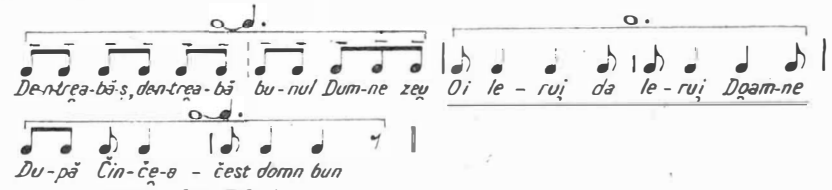
Ca semn al degradării textului, uneori, alteori din necesităţi impuse de onomastica mai nouă a celor cărora le este adresată urarea, apar pe alocuri versuri hipermetrice. Condiţiile în care se realizează integrarea acestora, în metrica versului popular cîntat, le socotim demne de atenţie.

Pentru inserarea silabelor, supranumerare, în tiparul unui vers normal, se recurge, pe rînd sau simultan, la două procedee. Primul şi cel mai obişnuit este *anacruza*:  (mg. 2958 IIf Bb.). Cel de al doilea este *divizarea*, de obicei neregulată, a primului picior metric. Ea este cînd simplă:  (mg. 2959 $IIf_2$ Bb.), cînd dublă:  (mg. 2961 Ic Bş.). De asemenea apare şi procedeul, intermediar, al „anacruzei integrate" (C. Brăiloiu):

[12] Este un vers heptasilabic cu o silabă supranumerară, variantă a versului octosilabic: „Lua-mi-ş Leana vadra-n mînă".

[13] Această colindă numără unsprezece versuri hipermetrice, dovedind astfel o fază înaintată a degradării.

https://biblioteca-digitala.ro

(mg. 2961 Ic Bș.), precum și aplicarea simultană a ambelor procedee. De pildă pe același vers, precedent : (mg. 2961 IIk G.). Versul următor al aceleiași colinde adoptă, parcă prin contaminare, procedeul anacruzei, deși nu este vorba de o hipermetrie :

ci, pe de o parte, de respectarea unui efect de rimă inferioară susținut de o structură melodică corespunzătoare, pe de alta, de *respectarea accentului tonic* — primă trăsătură comună tuturor cazurilor semnalate. O a doua caracteristică este faptul că *durata globală a versului cu silabe supranumerare* — exclusiv anacruza propriu-zisă — *este egală cu aceea a unui rînd melodic obișnuit*; observația e valabilă și în cazul unui vers endecasilabic, ca acesta :

(mag. 2959 II Bb.).

În sfîrșit, *conturul melodic* al versului cu silabe suplimentare *rămîne neschimbat*, diviziunea ritmică afectînd o singură notă din planul înălțimilor de sunet, sau petrecîndu-se, ca în ultimul exemplu, pe un *rectotono*.

Fenomenul, pomenit de C. Brăiloiu ca o anomalie rezultată din contaminarea metricii versului cîntat cu aceea a refrenului propriu-zis [14], are în repertoriul loviștean trăsături proprii, care îndreptățesc investirea lui cu un anume grad de specificitate.

În colindele cîntate de către o singură voce, versul care încheie strofa melodică este întotdeauna apocopat — apocopa avînd aici o evidentă funcție cadențială. În alcătuirea strofelor melodice versurile se înșiră cel mai adesea astfel :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | refren | A | A refren A | etc. |
| a | | b | c d | |

într-un singur caz (mg. 2962 Ie G.). :

| | | | |
|---|---|---|---|
| refren | A | A | refren A A | etc. |
| | a | a | b b | |

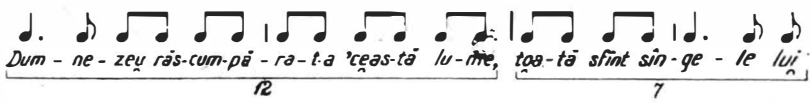
Din cele nouă tipuri de refrene, întîlnite în repertoriul comunei, pe primul loc, în ordinea frecvenței, se află refrenul „Oi leroi daleroi Doamne" (sau „Oi dalerui Doamne" sau „Leroi Doamne") — la 24 colinde din 60 cîte avem în vedere, urmat de refrenul „Florile dalbe lemn de măr" (sau „Florile, flori dalbe de măr" sau „Florile dalbe" sau „Măru cu flori dalbe") — la 17 colinde. Pe locul trei se situează refrenul „Domnului Doamne" — la 6 colinde. Celelalte apar la cîte una, două sau trei colinde.

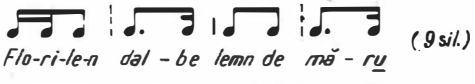
[14] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 94, 97.

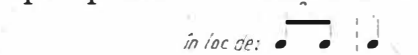
https://biblioteca-digitala.ro

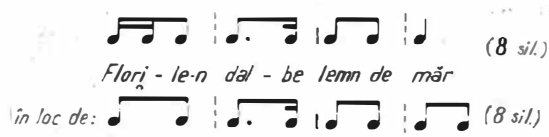
Se remarcă, din punct de vedere funcțional, atribuirea primului refren colindelor din categoria „de masă" (cu tematica predominant religioasă), iar cel de al doilea refren colindelor din categoria „de fată" și „de băiat" (cu tematică exclusiv laică), excepțiile fiind rare [15].

Refrenele propriu-zise sînt în majoritatea cazurilor tetrasilabice. În ordinea frecvenței urmează refrenele hexasilabice regulate, octosilabice neregulate, pentasilabice regulate și pentasilabice neregulate [16]. Refrenul colindei intitulate „Sus în poarta raiului" (mg. 2959 Im Bb.) — un caz izolat — pare a fi compus astfel:




Pseudorefrenele, destul de numeroase, își disimulează adesea caracterul fie prin lărgirea, cu ajutorul unei subdiviziuni ornamentale:

(mg. 2960 II s Bș.), fie mai obișnuit, prin apocopare:




(mg. 2961 IIg G.), fie utilizînd ambele mijloace:

(mg. 2958 IIh Bb.).

## RITMUL

Colindele loviștene se încadrează în sistemul ritmic giusto silabic. Excepție fac doar două colinde, dintre care una (mg. 2961 Ia Bș.) se menține constant într-un ritm aksak de tipul.: ♩♩. ♪♩. iar cealaltă (mg. 2960 IIg Bș.) tinde să se fixeze în aksakul: ♩♩. ♪♩ mai stabil în refren dar oscilant între ♪ ♩ ♩ ♪ și ♩♩ ♩♩ în rîndurile melodice.

Ezitarea între cele două formule ritmice de mai sus pare să ilustreze disputa, probabilă, care a avut loc în repertoriul colindelor loviștene între două tipuri de giusto-silabic, suficient de distincte după părerea noastră: un tip iamb-trohaic sau ternar și unul piric sau binar [17].

---

[15] Două dintre colindele „de masă", din Bumbuești, care au refrenul „Florile dalbe", sînt apropiate tematic (Sf. Ion, Sf. Gheorghe) de categoriile IV și V (vezi tabelul).

[16] Cf. C. Brăiloiu, *Giusto syllabique*, *Opere*, vol. I, p. 182.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul tip formează astăzi o grupare minoritară. El cuprinde colinde care recurg fie la serii ritmice exclusiv iambice (vezi mg. 2959 IJ Bb., 2961 Ib Bș., 2961 IId, j G.) sau exclusiv trohaice (vezi mg. 2959 IIf$_1$Bb., 2959 Ik Bb., 2960 Ib Bș., 2960 IIb Bș., 2961 IIa, b, G.) cu refrene în care aceste formule alternează cu tribrahi ori cu amfibrahi, fie la serii antispastice (♪ ♩ ♩ ♪ | ♪ ♩ ♩ ♪) cu refrene de același fel (v. mg. 2960 Ic Bș., 2960 IIj Bș., 2961 IIf G.) sau cu refrene ca cele din primul caz.

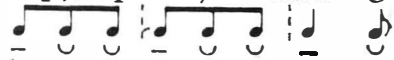
Cel de al doilea tip grupează, în proporție diferită de la un sat la altul, mai mult de jumătate din repertoriu și cuprinde, în cea mai mare parte, melodii ce se desfășoară pe serii ritmice binare de optimi. Succesiunea egală a valorilor de durată este întreruptă de un singur fel de variație: ♩. ♪ Plasarea acesteia în cadrul strofei melodice pare să corespundă unui rost expresiv important. În ordinea frecvenței ea apare:

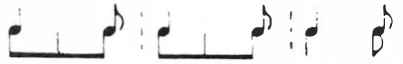
— *numai în refren*, pe primul picior metric, pe al doilea sau pe al patrulea;

— *atît în refren cît și în rîndul melodic*, pe al patrulea picior metric, în rîndul melodic, și pe al doilea în refren; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al treilea în refren; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al patrulea în refren;

— *numai în rîndul melodic*, pe al doilea picior metric sau pe ultimul.

De mult mai mică importanță sînt variațiile de felul *eliziunii* ultimei optimi (a versului catalectic sau apocopat), *însumării* ultimelor două optimi într-o pătrime ori într-un desen melismatic sau a *divizării* unei optimi în două șaisprezecimi. Este semnificativ faptul că diviziunea ornamentală (cele două șaisprezecimi „decorative" — C. Brăiloiu) apare *numai în cea de a doua categorie ritmică* de colinde și *numai în refrene*.

În primul tip ritmic apar două, posibile, excepții: prima, melodia mg. 2960 IIb Bș., care aduce, tot în refren, ritmul:

iar a doua, melodia mg. 2958 IIg Bb., ritmul:

ca rezultate ale divizării unei serii trohaice 

trohaice fiind și seriile care încadrează aceste refrene. Ne găsim probabil în fața unui procedeu compozițional caracteristic refrenului[18], în vreme ce alte procedee, ca cel semnalat anterior, sînt aplicate atît în refren cît și în rîndurile melodice.

Un număr restrîns de colinde prezintă fie serii ritmice mixte, în care di-piricul se combină cu epitritul 2 — ♩ ♪ ♩ ♩ (mg. 2961 Ie Bș.; 2962 Ia G.), iar peonul 4 — ♩. ♪ ♩ cu antispastul — ♪ ♩ ♩ ♪ (mg. 2959 I l Bb.), fie serii ritmice *binare heterogene*

[17] Prin traducerea formulelor metrice elementare din versificație în formule ritmice, iambul și troheul devin ♪ ♩ respectiv ♩ ♪ iar piricul devine ♩. , unitate subdivizionară fiind optimea.

[18] Vezi în paginile următoare despre refren și funcția sa expresivă.

https://biblioteca-digitala.ro

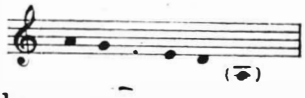
(din punctul nostru de vedere) în care di-spondeul se combină cu di-piricul (mg. 2958 IIf Bb., 2961 Ie Bș.) sau cu saficul[19] (mg. 2958 IIj Bb., 2961 IIe G., 2961 If Bș.) iar anapestul sau ionicul minor formează serii întregi prin repetare (mg. 2958 IIk Bb., 2961 IIh G., respectiv 2958 IId Bb.)[20].

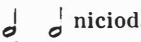
Care dintre cele două tipuri amintite este mai vechi și dacă între ele se poate stabili o filiație nu am putut afla cu certitudine. Vechimea tipului ternar ar putea fi argumentată de (a) preeminența acestuia în sate bune păstrătoare a tradiției (Găujani, Mlăceni) și în genuri de o indiscutabilă vechime ca doina sau bocetul; (b) interpretarea posibilă a celulei ca provenind din ; precum și (c) prin faptul că mai multe grupe de variante și variante foarte apropiate prezintă cel puțin cîte o ipostază ritmică ternară. De exemplu colindele „de plecare", din Bumbuești și Găujani, avînd aceeași melodie aparțin: prima tipului binar, a doua celui ternar. Împotriva acestei ipoteze ar putea fi invocat (a) faptul că tipul binar predomină grupele celei mai vechi categorii de structuri melodice — cele prepentatonice — și (b) faptul că celula „punctată" este păstrată cu strictețe în diferitele interpretări, nefiind înlocuită cu sau cu decît în mod accidental.

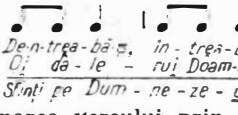
## STRUCTURI MELODICE

Orînduirea melodiilor de colindă după acest criteriu atestă cu prisosință vechimea, omogenitatea și puritatea stilistică a repertoriului loviștean.

O primă grupare a despărțit melodiile în: prepentatonice [A] și pentatonice [B].

Grupa A este în întregime clădită pe modul tetratonic III (II)[21] descedendent prezentînd diferite înfățișări ale acestuia. Astfel:

---

[19] Deși ocolit de tabelele lui C. Brăiloiu, saficul este o formulă compatibilă cu principiile giusto-silabicului, după cum însuși autorul sugerează la sfîrșitul lucrării sale adăugînd cele trei combinații elementare pe care valoarea de doimele poate aduce în sistem:  niciodată însă (p. 229).

[20] Asimilarea seriei anapestice cu seria $A_{10}$, din tabelele lui C. Brăiloiu este, evident, imposibilă, aici fiind vorba nu de o tripodie, ci de un dimetru tetrapodic cu emistihuri catalectice: 

. Cazul este semnalat și de C. Brăiloiu, dar cu referire numai la fracționarea versului prin rime interioare și numai la ritmica refrenului („Le vers ...", p. 41).

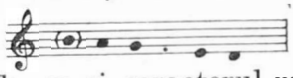
[21] Vezi C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, *Opere*, vol. I, București, 1967, p. 371.

https://biblioteca-digitala.ro

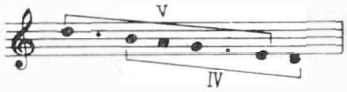
— subgrupa $A_a$ cuprinde unsprezece melodii, dintre care șapte modifică scara prin transpunerea sau dublarea, la octava inferioară, a lui $la_1$, melodii în care dăinuiesc încă structuri tritonice, disimulate în succesiuni și juxtapuneri caracteristice [22];

— subgrupa $A_b$ cuprinde opt melodii, în care același tetratonic III poartă amprenta formulei *la — sol — re — mi* [23].

În grupa următoare, B, pentatonică:

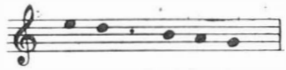
— subgrupa $B_a$ cuprinde zece melodii reductibile la scara modului IV:  profilul „crenelat" (H. Riemann) al acestor colinde, ca și caracterul mai mult ornamental al utilizării lui *si*, trădează recenta lor descendență prepentatonică [24];

— subgrupa $B_{a_2}$, cea mai numeroasă — paisprezece melodii — este structurată pe același mod IV, de astă dată cu osatura fermă [25];

— în subgrupa $B_{a_1}$ modul precedent se îmbină cu modul V pentatonic: 

iar conturul melodic al colindelor este, tot mai mult, rezultatul unei mișcări treptate [26];

— subgrupa $B_{b_2}$, cu cinci melodii, se distinge de vecina ei precedentă prin păstrarea melodiilor în registrul înalt-mediu și alunecări de sprijin pe treapta 5 (re) [27];

— subgrupa $B_c$, cu cinci colinde,se întemeiază pe modul pentatonic I: în care pe alocuri pienul 4 (do) devine mai consistent prin substituirea treptelor învecinate *re* și *si* [28].

Variantele de contur melodic, cele de gradul 1 în special, se regăsesc în aceleași subgrupe, mai rar în subgrupe învecinate [29]. Iar atunci cînd una din variante se află într-o grupă mai îndepărtată, faptul se datorește, de obicei, refrenului diferit care modifică scara [30].

---

[22] AIEF, mg. 2960 IIa Bș. [în tabel la $IIIe_2$]; 2961 IIg G. [IIIe 2]; 2958 IIm Bb. [IIIg], 2959 Ij Bb. [IIIh], 2960 IIh Bș. [Ve]; 2959 I 1 Bb. [IIIj]; 2959 Ia Bb. [Va], 2961 Ib Bș. [Va], 2961 IIj G. [Va], 2960 IIg Bș. [IIIm].

[23] AIEF, mg. 2959 IIa Bb. [III $l_1$]; 2959 Id Bb. [$IVb_1$]; 2959 If Bb. [$IVc_1$], 2961 Id Bș. [$IVc_1$], 2962 Ib G. [$IVc_1$], 2959 IId Bb. [$IVc_2$], 2959 IIb Bb. [III $l_2$]; 2961 Ia Bș. [Vd]. Unică în repertoriul loviștean, prin ritmul și forma ei arhitectonică, această din urmă colindă poate fi socotită în întregime o melodie tritonică (modul I — *la-mi-re*) dacă se acceptă interpretarea secundei mărite *sol-diez-fa* ca ipostază tîrzie și deteriorată a cvartei originare *la-mi*.

[24] AIEF mg. 2958 IIf Bb. [II]; 2958 IIg Bb. [IIIa]; 2958 IIj Bb. [IIId], 2960 IIf Bș. [IIIj], 2961 IIk G. [IVa]; 2961 IIi G. [IIIj], 2960, IIc Bș. [III $l_1$]; 2961 IId G. [III $l_1$]; 2961 II f G. [IIIm]; 2959 Ib Bb. [Vb].

[25] AIEF mg. 2958 IId Bb. [I]; 2958 IIh Bb. [IIIb], 2960 Is Bș. [IIIb], 2961 IIc G. [IIIb]; 2958 IIi Bb. [IIIc], 2959 Ic Bb. [Vc]; 2958 IIk Bb. [$IIIe_1$]; 2961 IIh G. [$IIIe_1$]; 2959 Im Bb. [IIIk], 2959 IIc Bb. [$IVb_2$]; 2959 Ie Bb. [IVa], 2961 Ie Bș. [IVd]; 2962 Ia G. [IVd]; 2961 Ig Bș. [VIa].

[26] AIEF, mg. 2960 Ir Bș. [IIIn]; 2958 II 1 Bb. [IIIf], 2960 IIe Bș. [IIIf], 2962 Ic G. [IIIf]; 2961 If Bș. [IVb], 2961 Ih Bș. [VII], 2959 I Bb. [VII].

[27] AIEF, mg. 2962 Ie G. [VII]; 2960 Ip Bș. [I]; 2961 IIa G. [I]; 2962 Id G. [VIb]; 2960 IId Bș. [IIIi].

[28] AIEF, mg. 2959 Ik Bb. [IIIi]; 2959 Ig Bb. [VIb]; 2960 IIb Bș. [IIIa]; 2961 II b G. [IIIa]; 2961 IIe G. [IIId].

[29] Spre exemplu, colindele din tabel III i Bb., VIb Bb. aparțin subgrupei $B_c$, iar varianta lor apropiată IIIi Bș., subgrupei Bb.

[30] Colinda IVa Bb. față de III $I_2$ Bb., $IVc_2$ Bb. și $IVc_1$ Bb., Bș., G.

https://biblioteca-digitala.ro

În cazul înrudirilor, de gradul 2 și 3, relațiile sînt însă mai complexe. Asupra elementelor fixe și mobile, asupra echivalenței relative a unor intervale de la o variantă la alta, vom reveni cu un prilej apropiat, cînd vom putea dispune de un material comparativ mai bogat [31].

## FORMA

Forma arhitectonică a colindelor loviștene se dovedește a fi, la rîndul ei, de o rară omogenitate. Cu excepția a cinci colinde, a căror strofă melodică se compune din două rînduri deosebite, cuplate cu un refren (A rf B), toate celelalte au melostrofe formate prin *repetarea*, aidoma sau ușor variată, *a unui singur rînd melodic*. Poziția refrenului este de cele mai multe ori *mediană* (A rf $A_{(v)}$) apoi *inițială* (rf A $A_{(v)}$) și *finală* (A $A_{(v)}$ rf). Se va observa însă că, raportată la șirul întreg al strofelor unei colinde, poziția refrenului este una singură, cele trei scheme arhitectonice ale melostrofei fiind, de fapt, combinațiile posibile ale aceluiași triptic :

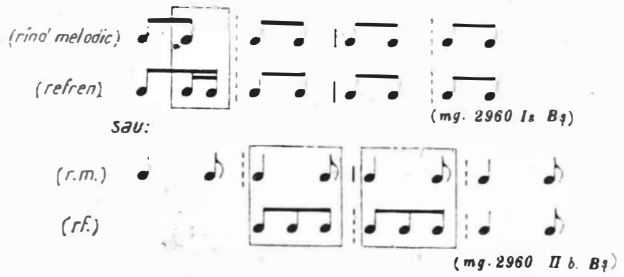
A rf A | A rf A | A rf A | A rf A etc.

rf A A | rf A A | rf A A | rf A A etc.

A A rf | A A rf | A A rf | A A rf etc.

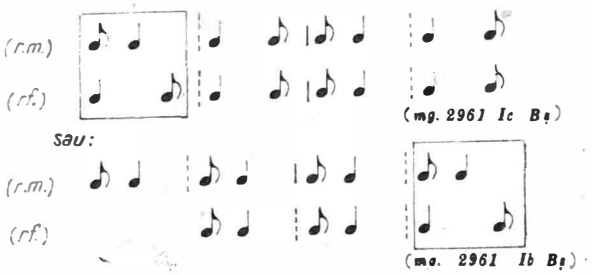
Întrucît refrenul împlinește un rol deosebit de important în echilibrul formei muzicale, vom stărui mai mult asupra lui. În desfășurarea melodiei refrenul reprezintă elementul surpriză, noutatea și contrastul (totdeauna ponderat) față de rîndul melodic precedent sau imediat următor, contrast situat cînd pe un singur plan cînd pe mai multe deodată.

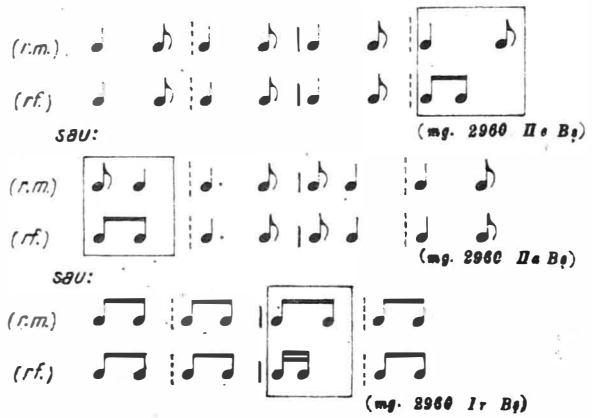
În planul *metricii* și al *ritmului*, refrenul (cel propriu-zis de pildă) include în chiar definiția lui principiul contrastului. El se deosebește de rîndul melodic fie prin dimensiuni, fie prin seria metrică. Contrastul e realizat prin simpla *diviziune* operată în cadrul *uneia sau a două celule* din seria ritmică a rîndului melodic, ca în exemplele :



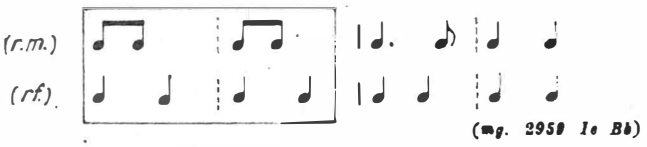

[31] Ne referim la variantele acelorași tipuri de colinde din comunele învecinate : Clineni, Titești, Perișani.

https://biblioteca-digitala.ro

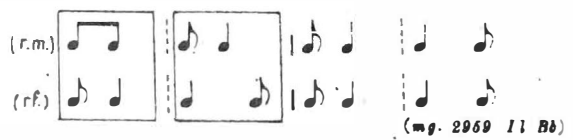
alteori prin *inversarea unei singure celule* :

prin *contracția unei celule* :



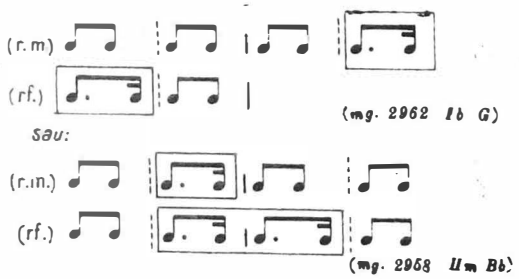

prin *dilatarea* a două celule :



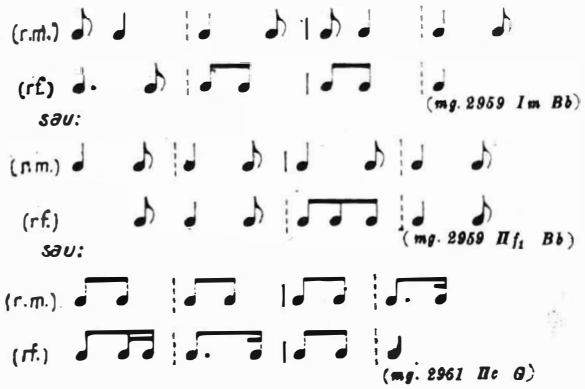

și un caz invers :

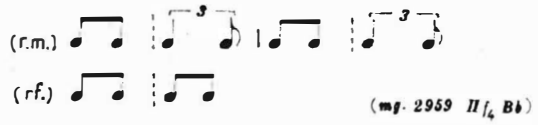


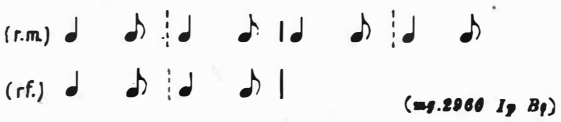
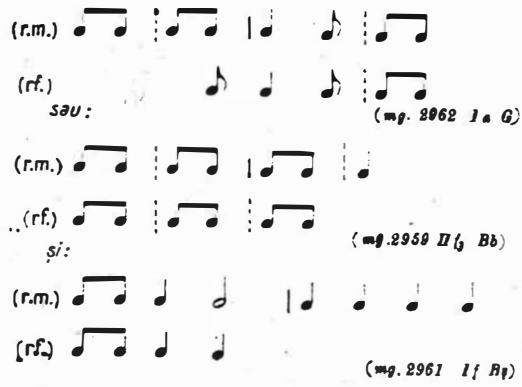

ori prin *modificarea locului și numărului de apariții a unei celule cu caracter pregnant* :

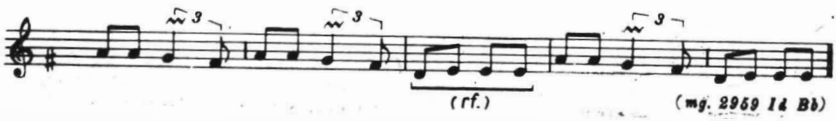


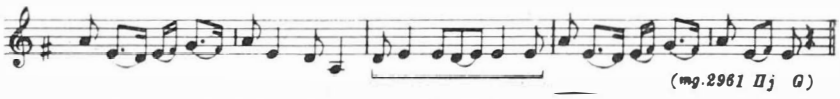
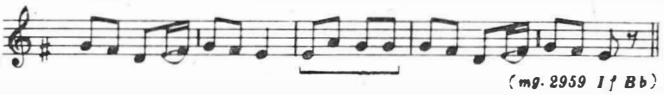
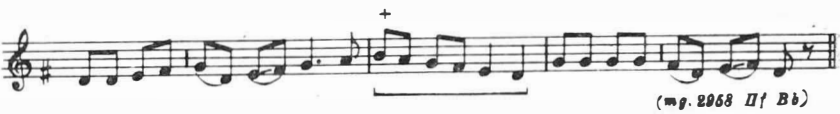

https://biblioteca-digitala.ro

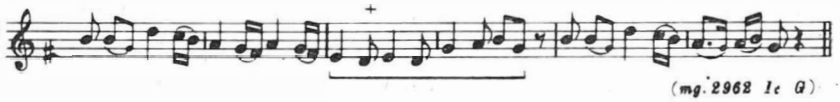
Refrenul poate fi *mai complex* decît rîndul melodic :

ori *mai simplu* decît rîndul melodic :



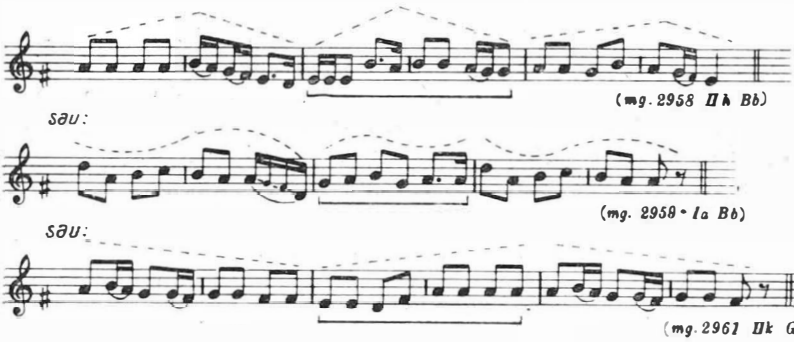

În alte cazuri, contrastul ritmic lipsește în topica valorilor de durată și rezultă numai din diferența de dimensiuni dintre cele două elemente ale strofei (de cele mai multe ori refrenul fiind mai scurt). Refrenul poate apărea ca o jumătate din seria ritmică a rîndului melodic :

ori cu o cîtime mai mult sau mai puțin decît o jumătate de rînd melodic :

Pe plan *melodic* „noutatea" pe care o aduce refrenul față de rîndul melodic poate fi și ea de mai multe feluri :

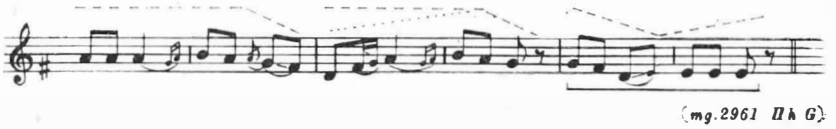
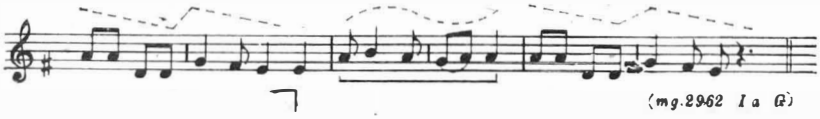
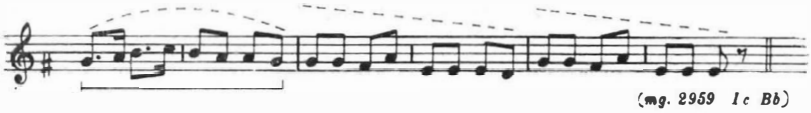
— evoluează *într-un registru diferit*, înalt-grav :

https://biblioteca-digitala.ro

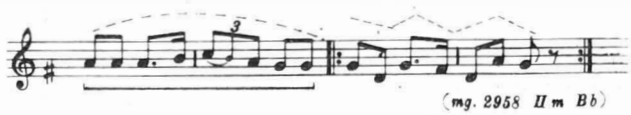
mixt-mediu :

— *gravitează în jurul altei trepte sau al altui interval melodic : mi* în rîndul melodic — *sol* în refren,

— *completează diapazonul melodic al colindei*, atingînd sunetul ei cel mai înalt :

sau cel mai grav :




*Profilul melodic* (aproximativ) al refrenului față de acela al rîndului melodic apare, la rîndul său,

*recurent :*

*inversat :*

ca *recurență a inversării* :

sau cu *desen diferit* : crenelat-vălurit,

arc — linie descedentă,

https://biblioteca-digitala.ro

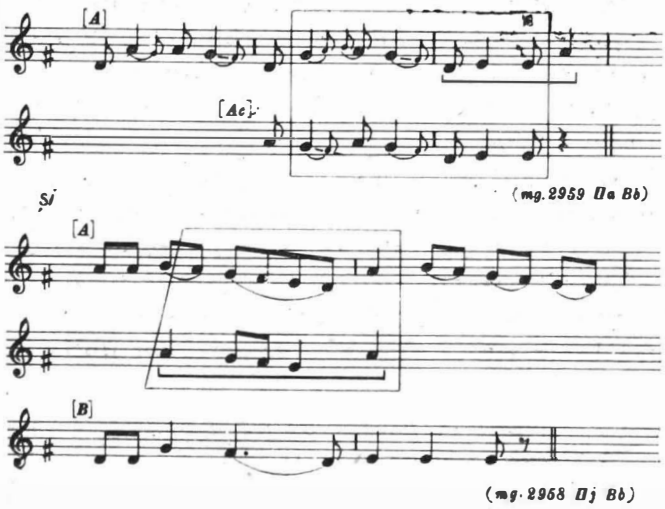
arc-crenelat

Contrastul poate rezulta, de asemenea, din caracterul „închis" sau „deschis" al cadenței celor două elemente arhitectonice : (vezi exemplele precedente mg. 2958 III Bb., sau mg. 2959 If Bș și mg. 2962 Ia G., mg. 2962 Ic G.).

În ceea ce privește conținutul melodic și sintaxa motivelor, între refren și rîndurile melodice, care îl încadrează, se stabilesc cele mai diferite raporturi de înrudire, în nuanțe adeseori greu exprimabile. Astfel, pentru tiparul predominant, cu un rînd melodic repetat, refrenul poate aduce un material intonațional diferit de cel al rîndurilor melodice :

| | | |
|---|---|---|
| | A [ab] cd [cd] A [ab] | (mg. 2961 IIb G.) |
| și | A [ab] rf [c] A [ab] | (mg. 2962 Id G.) |
| sau | A [aa] rf [bc] A [aa] | (mg. 2959 Ie Bb.) |

alteori însă, înrudirea dintre ele reprezintă o gamă întreagă de valori, de la :

| | | |
|---|---|---|
| | A[ab] rf [$a_v$b] A[ab] | (mg. 2961 IIf G.) |
| și | A[aa] rf [b] $A_c$[ab] | (mg. 2959 Id Bb.), |
| la | A[ab] rf [$a_v$] $A_c$[$aa_v$] | (mg. 2959 Ik Bb.) |
| sau | A[ab] rf[c] A[ac] | (mg. 2959 IIf Bb.) |
| sau | A[ab] A [ab] rf[$a_v a_v a_v b_v$b] | (mg. 2959 Im Bb.) |
| și | A[ab] rf[b-inversat] $A_v$ [$cb_v$ ] | (mg. 2958 IIf Bb.) |
| | A[ab] $A_v$[cb] rf[c-inversat — d] | (mg. 2958 IIk Bb.) |

sau :

iar pentru tiparul cu două rînduri melodice diferite un exemplu :

A[ab] rf[c] B[$bc_v$] (mg. 2960 IIc Bș.).

https://biblioteca-digitala.ro

Cît privește legătura dintre un anumit refren și anumite tipuri melodice, gradul de relativitate este același ca și în cazul versurilor: un refren poate apărea cuplat cu tipuri melodice diferite și invers, fără o justificare funcțională aparentă.

## ANTIFONIA

Melostrofa de tipul A rf $A_{(r)}$, A rf B etc., interpretată ca „formă" după modelul cîntecului propriu-zis, nu este în toate cazurile operantă. Ea necesită cîteva amendamente importante impuse de procedeul cîntării antifonice. Acesta constă, pe scurt, în intonarea consecutivă, de către fiecare preucă în parte, a cîte unei strofe melodice, în așa fel încît versurile întregii colinde să fie repartizate egal ambelor grupe. Dificultatea apare în fața unei caracteristici, proprie tuturor zonelor folclorice în care se colindă antifonic: *suprapunerea* mai mult sau mai puțin întinsă a *începutului melostrofei următoare peste sfîrșitul strofei melodice în desfășurare* [32].

Despre vechimea, originea și funcția ceremonială sau rituală a acestei tehnici interpretative avem încă foarte puține știri. Memoria colectivității sătești tradiționale nu ne-a putut fi de folos în această privință, iar justificările de ordin practic, pe care informatorii le invocă de obicei (de pildă menajarea vocilor, graba de a termina colinda etc.) nu pot fi satisfăcătoare, oricît de verosimile ar părea ele. Din alte declarații am reținut imperativul respectării tradiției și raportarea acestuia la sfera esteticului („ ... așa am apucat" și „ ... așa-i mai frumos" [33]). Nici specificitatea unui anume mod de expresie muzicală (acuratețea „silabică" a articulațiilor melodiei, jocul simetriilor și asimetriilor în sintaxa valorilor de durată și a unităților arhitectonice etc.) deosebit de acela al altor genuri și specii folclorice, nu poate fi explicată decît prin astfel de determinări funcționale.

Studierea concretă a înregistrărilor sonore, completată cu observația directă, ne-au oferit, în schimb, satisfacția dezvăluirii unor sensuri și valori expresive care au scăpat aprecierilor întemeiate pe transcrierea selectivă a cîte unei singure strofe melodice „reprezentative".

Reducerea formei la strofa melodică se dovedește, în cazul colindelor antifonice, ineficientă. Încercarea de a recurge la o unitate arhitectonică mai mare, precum dubla-strofă, sugerată de consecvența cu care se repetă

---

[32] „Noi nu stăm să termine stran-ailaltă ... (mg. 2960 Ip. Bș.) ... le luăm din gură, mai iute, unu de la altu (mg. 2960 IIa, Bș.)".

[33] O împrejurare semnificativă: colindătorii din Bumbuești bănuind impresia de „neglijență", pe care acest mod de cîntare ar putea-o face unor „orășeni" (adică unor neinițiați în sistemul specific popular de comunicare și percepție artistică), le înregistrările cu magnetofonul s-au străduit să cînte „limpede", cu respirația „cuvenită" fiecărui sfîrșit de strofă melodică. Dar, aceiași informatori, în timpul filmărilor, cînd atenția la era îndreptată mai mult asupra gesturilor și ținutei, au revenit la maniera tradițională a sfîrșiturilor de strofă încălecate.

https://biblioteca-digitala.ro

anumite variații la una din cele două preuci [34], se lovește și ea de aceeași succesiune „înlănțuită", cu suprapuneri parțiale, a strofelor. Doar considerarea colindei în *întregimea* ei s-a dovedit mai rodnică.

Se constată astfel că intrarea „grăbită" a preucii următoare se face de regulă pe timpi accentuați, cu preferință aproape constantă pentru ultimele două unități metrice: podiile 4 și 3 în octosilab, 3 și 2 în hexasilab. Simetria strofelor, pe care o înșirare obișnuită ar fi trebuit să o instaureze, este în acest mod anulată. Noile raporturi, mai complexe, dintre dimensiunile (număr de silabe, durată) rîndurilor melodice ale unei strofe și a strofelor de-a lungul întregii colinde rămîn de fapt consecvente aceluiași principiu dinamic al *asimetriei* pe care se întemeiază și construcția unei singure strofe melodice cu refren. Echilibrul se dobîndește printr-o simetrie de ordin superior între cupluri de strofe. Numărînd silabele care revin fiecărei grupe de colindători, pe parcursul unei strofe pînă la intrarea celeilalte grupe, ni s-au relevat următoarele scheme de desfășurare a colindelor:

| rînduri melodice | : A rf A | A rf A : | A rf A |
|---|---|---|---|
| nr. silabelor | : 8 5 4 | 8 5 6 : | 8 5 7 |
| durata în optimi | : 8 4 4 | 8 4 6 : | 8 4 8 |
| preuca | : I | II : | I |
| strofele, nr. | 1—40 | | 41 |

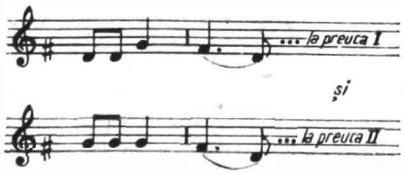
(mg. 2959 I l Bb.).

sau

| rînduri melodice | : A A rf | A A rf : | A A rf | A A rf |
|---|---|---|---|---|
| nr. silabelor | : 6 6 5 | 6 6 4 : | 6 6 5 | 6 6 \| 5 |
| durata în optimi | : 6 6 6 | 6 6 4 : | 6 6 6 | 6 6 \| 6 |
| preuca | : I | II : | I | II \| I, II |
| strofele, nr. | 1—22 | | 23—24 | |

final

(mg. 2961 Ih Bș)

[34] În colinda mg. 2958 IIj Bb., de pildă, capul rîndului melodic B este de fiecare dată:.

Acest fenomen apare cu mai multă pregnanță în colindatul din zona Văii Ampoiului (Alba) — vezi AIEF, mg. 2602—2606, culeg. O. Birlea, I. Herțea, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

sau

urare

| rînduri melodice | : A A B | A A B : | A A B | A A B | A A B |
|---|---|---|---|---|---|
| nr. silabelor | : 8 8 6 | 8 8 4 : | 8 8 6 | 8 8 6 | 8 8 7 |
| durata în optimi | : 8 8 6 | 8 8 4 : | 8 8 6 | 8 8 6 | 8 8 6 |
| preuca | : I | II : | I | II | I |
| strofele, nr. | 1—14 | | 15 | 16 | 17 |

final

(mg. 2961 Ia Bș.)

Intrările (consecvente) pe timpi neaccentuați sînt mai rare

| rînduri melodice | : A rf A | A rf A : | A rf A |
|---|---|---|---|
| nr. silabelor | : 8 6 6 | 8 6 7 : | 8 6 7 |
| durata în optimi | : 12 9 9 | 12 9 11 : | 12 9 12 |
| preuca | : I | II : | I |
| strofele, nr. | 1—16 | | 17 |

(mg. 2961 IIj G.)

Intrările insolite, pe al doilea picior metric într-un octosilab, după sfîrșitul strofei sau pe jumătăți de timp, reprezintă devieri accidentale de la schemele citate; indicele de frecvență al acestor devieri semnifică de obicei gradul de acurateţe a execuției.

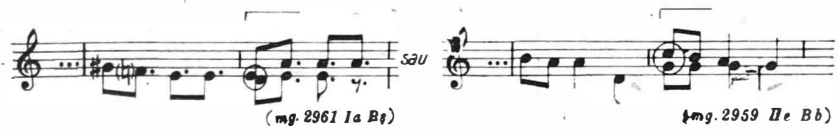
Forma muzicală a colindei antifonice cunoaște, prin urmare, trei niveluri distincte: a) strofa melodică, b) dubla strofă și c) lanțul întreg al strofelor, ca ultimă expresie a construcției. Dacă primele două niveluri au un caracter relativ, neîmplinit, ultimul nivel conturează și săvîrșește forma propriu-zisă a colindei resimțită ca atare și de către interpreți: funcția concluzivă pe care o implică ultima strofă (întreagă și apocopată) este de cele mai multe ori subliniată prin clădirea unui veritabil

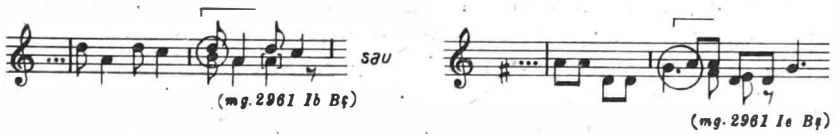
https://biblioteca-digitala.ro

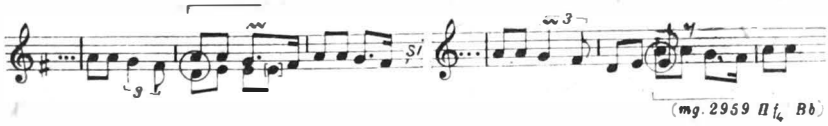
*final*, de una pînă la trei strofe, ultima strofă fiind amplificată și *cîntată simultan* de ambele grupe de colindători, ca în exemplul :

| | urare | | | |
|---|---|---|---|---|
| rînduri melodice | : A rf A | A rf A : | A rf A | A |
| nr. silabelor | : 8 4 6 | 8 4 7 : | 8 4 7 | 7 |
| durata în optimi | : 8 4 6 | 8 4 7 : | 8 4 8 | 8 |
| preucă | : I | II : | I și II | |
| strofele, nr. | 1—40 | | 41 | |

(mg. 2962 Ib G.)

Demne de atenție sînt și consecințele de ordin melodico-ritmic ale cîntării antifonice. Ele se concretizează în rudimente de contrapunct derivate din amintita suprapunere a liniilor melodice [35]. Un rol important din punct de vedere expresiv le revine, de pildă, primelor sunete — silabe, de contact. Acestea pot implica un accent puternic prin tensiunea creată de disonanța primului interval armonic, rezolvată sau nu într-o consonanță următoare :

sau intrări mai puțin dure, pe intervale armonice consonante sau disonante dar, estompate prin întîrzierea atacului :

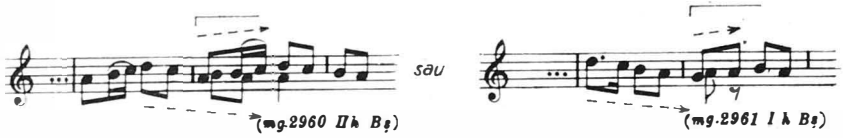



Se întîmplă adeseori ca în aceeași colindă să apară, alternativ, ambele tipuri de intrări :

Nu știm în ce măsură exemplele de mai sus atestă sau nu un sistem contrapunctic sui-generis. Cert rămîne însă faptul că însăși structura melodică, penta și prepentatonică, a colindelor tolerează în mod firesc suprapunerea polifonică, este compatibilă cu ea. Profilul ascendent-

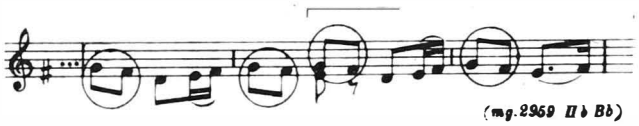
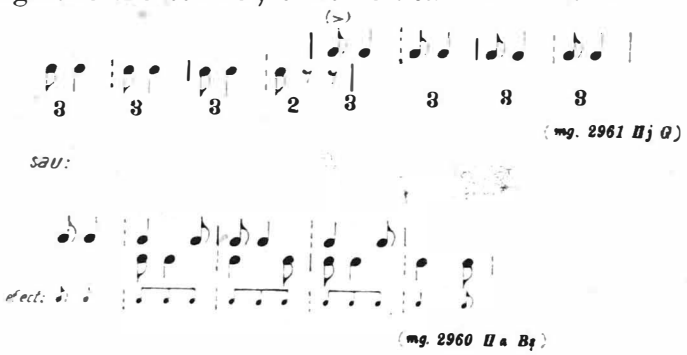
[35] În afara cazurilor, rare, cînd după a doua sau prima silabă de contact, a celor două linii melodice, grupa precedentă renunță la continuarea rîndului melodic.

https://biblioteca-digitala.ro

descedent al unor melodii se pretează suprapunerilor prin *mișcare contrară*, care chiar dacă nu e realizată pînă la capăt, dăinuie ca impresie :




Desenul pregnant al capetelor de rînd melodic, construit pe intervale „de forță", cum sînt *cvarta* și *secunda mare*, înlesnește, la rîndul său, procedeul *imitației* :

(mg. 2959 $IIf_3$ Bb), procedeu stimulant și de existența unor celule melodice și sunete individuale care „se îngînă" de-a lungul aceluiași rînd melodic [36] (vezi mai sus ex. muz. 2959 $IIf_4$ Bb. ; 2961 Ib Bș.) :

În sfîrșit, antifonia creează tensiuni noi și pe plan ritmic, modificînd seriile originare ale strofei, considerată individual :

Antifonia se dovedește a fi, în acest fel, nu numai un mod de execuție muzicală, ci însuși principiul estetic predominant al colindatului (din anumite zone), principiu a cărui respectare impune adeseori, după cum s-a văzut, sacrificarea versificației și a echilibrului dintre vers și melodie, mutînd focarul interesului artistic în planul muzicii. De fapt obligatorie, adică esențială sub raport funcțional, pare să fie *rostirea* colindei în întregimea ei (respectarea modelului urării) și *felul* acestei rostiri (pregnanță ritmică, repetiții și simetrii, debit viguros). Coerența subiectului de la un capăt la altul al poeziei, integritatea fiecărui vers, rînd melodic sau melostrofă în parte, sensul exact al unor cuvinte, precum și, uneori, însăși exactitatea conturului melodic [37] ș.a., par să constituie detalii nu arareori neglijabile.

---

[36] Dar și de însăși alcătuirea, cea mai frecventă, a strofei melodice : A rf A.

[37] În repertoriul unor sate din jud. Mureș (ca Săcalul de Pădure sau Gledin) intonația pare să păstreze astăzi doar amintirea unui contur melodic, redus pînă la declamație. Aspecte interesante, în acest sens, sînt relevate și de repertoriul loviștean, în mecanismul variațiilor cărora li se supune aceeași melodie de colindă de la un sat la altul. Asupra acestei probleme vom reveni însă cu un alt prilej.

https://biblioteca-digitala.ro

Viteza metronomică a desfășurării colindei e apropiată de aceea a jocului. Avînd ca unitate optimea, vitezele minime cuprind valori de mișcare între 160 și 192, cele medii între 216 și 226, iar cele maxime între 336 și 368 unități metronomice [38]. Ca o consecință probabilă a modului de execuție antifonic, valoarea metronomică a silabelor crește continuu de-a lungul unei colinde de aproximativ 15 strofe, cu 20 pînă la 25 unități; dar „accellerando"-ul rezultat nu dobîndește o semnificație proprie.

*

În consecință, considerăm colindatul din zona Loviștei ca un aspect al obiceiului în discuție, avînd, pe lîngă trăsături comune, specificități în ceea ce privește desfășurarea și semnificațiile lui, poetica și modul de interpretare muzicală, raportate la întreg teritoriul folcloric românesc.

## QÚELQUES REMARQUES SUR LE RÉPERTOIRE DES CANTIQUES DE NOËL DE LA LOCALITÉ BOIȘOARA-VÎLCEA

Partant d'une analyse multilatérale du répertoire des cantiques de Noël (colinde), d'une rare pureté stylistique, vraiment riche et archaïque, et relativement bien maintenu, répertoire cueilli dans trois localités représentatives de la zone de Loviștea (située tout près de la vallée de l'Olt traversant les Carpates Méridionaux), l'auteur essaye de circonscrire quelques caractéristiques, propres à ce répertoire, qui peuvent enrichir, en même temps, les éléments connus jusqu'à présent sur ce genre de folklore.

On met en évidence quelques-unes des relations entre la coutume du *colindat* et les institutions sociales préliminaires au mariage, parmi lesquelles : la veille des jeunes filles (*șezătoare*), la danse du village ou la demande en mariage. Ce sont des relations qui peuvent être aperçues à travers les détails du développement de la coutume, à travers l'ensemble thématique et la structure poétique des vers des colinde.

On remarque après, à part le caractère prépondérant pentatonique (avec des évidentes structures prépentatoniques qui survivent) des colinde de Loviștea, le fait que celles-ci sont partagées, du point de vue rythmique, en deux variétés de giusto-syllabique : l'une « binaire » (pyrrique), l'autre « ternaire » (iambo-trochaïque).

Enfin, l'analyse de la forme architectonique des colinde souligne le rôle expressif important qui revient, d'un côté, au *refrain* — ayant le but d'établir entre les deux unités syntactiques de la mélostrophe (le refrain et l'incise mélodique) une tension réalisée par différents procédés de composition, concernant la série rythmique, les dimensions, le

[38] Valorile metronomice au fost stabilite cu ajutorul metronomului electronic realizat de ing. I. Georgescu, Bv., nr. 50348, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

contour mélodique, le registre et les valeurs d'intonation des unités question; d'un autre coté, l'*antiphonie* — mode d'exécution musicale avec des importantes conséquences d'ordre architectonique : l'inervention « pressée » mais assez exacte de la réplique qui suit avant que la réplique précédente soit finie ; c'est un procédé qui crée non seulement des effets de contrepoint (compatible avec la structure mélodique et rythmique des colinde), mais aussi des nouveaux rapports (illustrés par les schémas-images du développement tout entier de quelques cantiques) entre les éléments formels.

https://biblioteca-digitala.ro

| FUNCȚIE | TITLUL (după :) Conținut | Primul vers | REFREN | RITM | MOD | VARIANTE DE CONTUR MELODIC** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| I | „de la fereastră" | — | De-adormit-a mari boieril | — | binar | $B_{a2}$ | — |
| II | „cînd se intră în casă" | — | Acest domn bun se-nveselește | Florile dalbe | binar | $B_{a1}$ | — |
| III* | „de masă" | a. „a nașterii" | Supt aripa cerului | Doamnele, domnului nostru | ternar | $B_{a1}$ | v²: IIIa Bș., G.: IIIc Bb.; Vc Bb. |
| ” | b. „a lu Sf. Ion" | Colo-n jos, doamne, mai jos | Florile dalbe lemn de măr | binar | $B_{a2}$ | v¹: II b Bș., G. v²: IVd Bș., G.; IIId Bb. |
| ” | c. „a lu Sf. Gheorghe" | Colea jos, doamne, mai jos | Florile, flori dalbe de măr | binar | $B_{a2}$ | v¹: Vc Bb. v²: III a Bb., G. |
| ” | d. „a paharului" | Colea jos, doamne, mai jos | Domnului, doamne | binar | $B_{a1}$ | v²: IIId G.; IIIa Bb. |
| ” | $c_1$ „a muncilor" | De-ntreabă-ș, de-ntreabă | Hoi dalerui doamne | binar | $B_{a2}$ | v¹: IIIe$_1$ G. v²: IVb$_1$ Bb. |
| ” | $c_2$ — | — | — | — | — | — |
| ” | f. „de pe mare" | Colea-n sus pe mare-n sus | Oi leroi daleroi doamne | ternar | $B_{b1}$ | v¹: IIIf Bș., G. |
| ” | g. „a Precești" | Colea-n jos, doamne mai jos | Oi leroi daleroi doamne | binar | $A_a$ | v³: IIIk Bb. (același refren) |
| ” | h. „de se-mbaie" | Colea-n jos doamne mai jos | Florile dalbe | binar | $A_a$ | v¹: Vc Bș. |
| ” | i. [botezul] | Cîn vru Dumnezeu să nască | Lerui doamne | ternar | $B_c$ | v¹: VIb Bb.; IIIi Bș. v²: I G.; VIb G. v³: IIIm G. |
| ” | j. „cu frigurosii" | 'Ntreabă cicea 'cest domn bun | Oi leroi daleroi doamne | mixt | $A_a$ | v²: II m Bș. v³: IIIl$_2$ Bb.; IVc$_1$ Bb. |
| ” | k. [uciderea pruncilor] | Sus în poarta raiului | Dumnezeu răscumpărat-a 'ceastă lume, toată sfînt singele lui | ternar | $B_{a2}$ | v¹: IVb$_2$ Bb. v³: III g Bb. (același refren) |
| ” | $l_1$ „cu pometu" | Colea-n jos doamne mai jos | Leroi doamne | ternar | $A_b$ | v¹: III $l_1$ Bș., G. v²: IIIj Bș., G.; IVa Bș., G.; IVb$_1$ Bb. v³: IIIf Bb., Bș., G. (același refren) |
| ” | $l_2$ [var. de text] | Orele oști pornitu-s-au | Leroi doamne | binar | $A_b$ | v¹: IVa Bb.; IVc$_1$ Bb., Bș., G. v²: III m Bș; IVc$_2$ Bb.; IIIk Bb; Vb Bb. |
| ” | m. — | — | — | — | — | — |
| ” | n. — | — | — | — | — | — |
| IV | „de fată" | a. „cu merele" | Colo jos, doamne mai jos | Florile dalbe de măr | binar | $B_{a1}$ | v¹: III $l_2$ Bb., IVc$_1$ Bb., Bș., G; IVc$_2$ Bb. v²: Vb Bb.; IIIm Bș.; IIIk Bb. |
| ” | $b_1$ [legăn de mătase] | Din țărmurile... | Lelistrele | binar | $A_b$ | v²: IIIc$_1$ Bb., G. |
| ” | $b_2$ [var. de text] | Sus în plaiul muntelui | Cununea de gălbenea | binar | $B_{a2}$ | v¹: IIIk Bb. |
| ” | $c_1$ „cu vedrița" | Lua-mi-ș [cutare] vadra-n cap | Leroi doamne | binar | $A_b$ | v¹: IVc$_1$ Bș., G.; IVa Bb.; III $l_2$ Bb. v²: Vb Bb.; IIIk Bb., IVc$_2$ Bb.; IVd Bș., G. |
| „de fată și de băiat" | $c_2$ [var. de text] | Din cearcănu Iuniei | Vița-i verde de iederă | binar | $A_b$ | v²: IVa Bb.; IVc$_1$ Bb., Bș., G.; III $l_2$ Bb. v³: IVd Bș., G. |
| — | d. — | — | — | — | — | — |
| V | „de băiat" | a. [viteazul se ceartă cu turcii ...] | Sus în vadul Diului | Măru cu flori dalbe | binar | $A_a$ | v¹: Va Bș., G. v²: IIIm Bș., G.; IIIe$_2$ Bb., Bș., G. |
| ” | b. [viteazul se luptă cu șarpele] | Din staroștea șarpelui | Oi leroi daleroi doamne | binar | $B_{a1}$ | v¹: IIIm Bș., G; IIIe$_2$ Bș., G. v²: IVa Bb.; III $l_2$ Bb.; IVc$_1$ Bb., Bș., G; IVc$_2$ Bb. v³: III b$^2$ Bb., Bș., G; IIId Bb. |
| ” | c. ...„cu vidra" | Din prundurile mării dalbe | Florile, flori dalbe de măr | binar | $B_{a2}$ | v¹: IIIc Bb. v²: IVa Bb.; IIIa Bb. |
| ” | d. — | — | — | — | — | — |
| ” | e. — | — | — | — | — | — |
| VI | — | a. — | — | — | — | — | — |
| „de plecare din casă" | b. — | Ferice de-acest domn bun | Leroi doamne | binar | $B_c$ | v¹: IIIi Bb., Bș. v²: I G.; VIb G. v³: IIIm G. |
| VII | [de încheiere a colindatului] | [cu ziorile] | Voi ziorl de ziuă | Voi ziori de zi | binar | $B_{b1}$ | v¹: VII Bș., G.; VIa Bș. |

| FUNCȚIE | TITLUL (după :) Conținut | Primul vers | REFREN | RITM | MOD | VARIANTE DE CONTUR MELODIC** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| I | „de-afară" | — | același*** | Mari boieri | ternar | $B_{b2}$ | v¹: IIIf Bb., Bș., G. v²: VIb Bb.; IIIi Bb., Bș. |
| II | — | — | — | — | — | — | — |
| III | „de masă" | a. același | Răsărit-ai stea frumoasă | același | ternar | Bc | v¹: IIIa G. V²: III a Bb. |
| ” | b. același | același | același | binar | $B_{a2}$ | v¹: IIIb Bb., G. v²: IVd Bș., G.; IIId Bb. |
| ” | c. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | d. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | $c_1$ — | — | — | — | — | — |
| ” | $c_2$. „a muncilor" | Colea-n sus pe mare-n sus | Florile dalbe lemn de măr | ternar | $A_a$ | v¹: IIIe$_2$ G.; IIIm Bș., G. |
| ” | f. „a popii" [același] | același | același | ternar | $B_{b1}$ | v¹: IIIf Bb., G. |
| ” | g. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | h. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | i. același | același | același | binar | $B_{b2}$ | v¹: VIb Bb.; IIIi Bb. v²: I G.; VIb G. v³: IIIm G. |
| ” | j. [gazda ospitalieră] | Tot stam, domn bun, să te-n-treb | același | binar | $B_{a1}$ | v¹: IIIj G.; IV a Bș., G. v²: IIIm Bș. |
| ” | k. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | $l_1$ același | Colo-n sus pe mare-n sus | Hoi leroi daleroi doamne | ternar | $B_{a1}$ | v¹: III $l_1$ Bb, G. v²: IIIj Bș., G; IV a Bș.,G; IVb1 Bș. v³: [același refren]: IIIf Bb., Bș., G. |
| ” | $l_2$ — | — | — | — | — | — | — |
| ” | m. [Sf. Ion și Pruncul] | Colo-n sus, doamne, mai sus | Oi leroi daleroi doamne | ternar | $A_a$ | v¹: III mG.; $V_b$ Bb.; IIIe$_2$ Bș., G. V²: III $l_2$ Bb.IVc$_1$ Bb., Bș., G; IVc$_2$ Bb; Va, Bb., Bș., G. v³: IVa Bb., G; IIIj Bș., G. [a. rf.]. |
| ” | n. [Gazda cu sfinții la masă] | Fiți domni, buni, acestor case | Măru cu florile dalbe | binar | $B_{b1}$ | — | — |
| IV | a „de două fete" | a. același | La inimile cîmpilor | Oi leroi daleroi doamne | ternar | $A_a$ | v¹: IVa G.; IIIj Bș., G. v²: IIIm Bș. |
| „de fată logodită" | $b_1$ [var. de text] | Cură, cură riu repede. | Leroi doamne | binar | $B_{b1}$ | — | — |
| „de fată" | $b_2$ — | — | — | — | — | — | — |
| ” | $c_1$ același | Luară și [cutare] vadra-n mînă. | Leroi doamne. | binar | $A_b$ | v¹: IV $c_1$ Bb., G.; IVa Bb; III $l_2$ Bb. v²: Vb Bb.; IIIk Bb.; IVc$_2$ Bb.; IVd Bș., G. |
| ” | $c_2$ — | — ! | — | — | — | — | — |
| „de fată mică" | d. [cu nuna mare] | Cîn'să plîmbă, cîn'să plîmbă. | Florile dalbe. | mixt | $B_{a2}$ | v¹: IVd G. v³: IIIb Bb., Bș., G.; IVc$_1$Bb., Bș., G.; III $l_2$ Bb. |
| V | „de băiat" | a. același | Din vadurile Diului | același | ternar | $A_a$ | v¹: Va, Bb., G. v²: III m Bș., G.; IIIe$_2$ Bb., Bș., G. |
| ” | b. — | — | — | — | — | — | — |
| ” | c. — | — | — | — | — | — | — |
| „de doi băieți" | d. [Doi boieri de la curte]. | Cine-mi vine, cine-mi vine | — | aksak | $A_b$ | — |
| „pt. trei băieți" | e. [Gazda cu trei feciori]. | Mai ferice, mai ferice | Hai domnia lui. | binar | $A_a$ | v¹: IIIh Bb. v₃: [a. rf.] VII Bb., Bș., G. VIa Bș. |
| VI | „cînd te scoli de la masă" | a. — | Măi frate vătașe | — | binar | $B_{a2}$ | v¹: VII Bb., Bș., G. |
| — | b. — | — | — | — | — | — |
| VII | același | același | același | același | binar | $B_{b1}$ | v¹: VII Bb., G.; VIa Bș. |

| FUNCȚIE | TITLUL (după :) Conținut | Primul vers |
|---|---|---|
| I | „la ușă" | |
| II | — | |
| III | „de masă" | a |
| ” | | b |
| ” | | c |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| IV | [de fată] „de copii" | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| „a fetei mici" | | |
| V | [aceeași] | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| ” | | |
| VI | — | |
| aceeași | | |
| VII | „de sfîrșit" | |

* Ordinea colindelor în cadrul fiecărei funcții corespunde, aproximativ, ordinii în care au fost comunicate de informatori.
** $v^1$ = varianta de gradul unu; $v^2$ = varianta de gradul doi ș.a.m.d.
*** „Același", ori de cîte ori apare, se referă la situația identică din coloana Bumbuești, respectiv Boișoara (atunci cînd ea lipsește din prima coloană).

https://biblioteca-digitala.ro

## BOIȘOARA

| RITM | MOD | VARIANTE DE CONTUR MELODIC** | FUNCȚIE | TITLUL (după :) Conținut | Primul vers | REFREN | RITM | MOD | VARIANTE DE CONTUR MELODIC |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| binar | $B_{a2}$ | — | I | „de-afară" | — | același*** | Mari boieri | ternar | $B_{b2}$ | $v^1$ : IIIf Bb., Bș., G.<br>$v^2$ : VIb Bb. : IIIi Bb.. Bș. |
| binar | $B_{a1}$ | — | II | — | — | — | — | — | — | — |
| ternar | $B_{a1}$ | $v^2$ : IIIa Bș., G. ; IIIc Bb. ; Vc Bb. | III | „de masă" | a. același | Răsărit-ai stea frumoasă | același | ternar | Bc | $v^1$ : IIIa G.<br>$V^2$ : III a Bb. |
| binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : IIIb Bș., G.<br>$v^2$ : IVd Bș.. G. ; IIId Bb. | | ” | b. același | același | același | binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : IIIb Bb., G.<br>$v^2$ : IVd Bș., G. ; IIId Bb. |
| binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : Vc Bb.<br>$v^2$ : III a Bb.. G. | | ” | c. — | — | — | — | — | — |
| binar | $B_{a1}$ | $v^2$ : IIId G. ; IIIa Bb. | | ” | d. — | — | — | — | — | — |
| binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : $IIIe_1$ G.<br>$v^2$ : $IVb_1$ Bb. | | ” | $e_1$. — | — | — | — | — | — |
| — | — | — | | ” | $e_2$. „a muncilor" | Colea-n sus pe mare-n sus | Florile dalbe lemn de măr | ternar | $A_a$ | $v^1$ : $IIIe_2$, G. ; IIIm Bș., G. |
| ternar | $B_{b1}$ | $v^1$ : IIIf Bș., G. | | ” | f. „a popii" [același] | același | același | ternar | $B_{b1}$ | $v^1$ : IIIf Bb., G. |
| binar | $A_a$ | $v^3$ : IIIk Bb. (același refren) | | ” | g. — | — | — | — | — | — |
| binar | $A_a$ | $v^1$ : Ve Bș. | | ” | h. — | — | — | — | — | — |
| ternar | $B_c$ | $v^1$ : VIb Bb. ; IIIi Bș.<br>$v^2$ : I G. ; VIb G.<br>$v^3$ : IIIm G. | | ” | i. același | același | același | binar | $B_{b2}$ | $v^1$ : VIb Bb. ; IIIi Bb.<br>$v^2$ : I G. ; VIb G.<br>$v^3$ : IIIm G. |
| mixt | $A_a$ | $v^2$ : IIIm Bș.<br>$v^3$ : $IIII_2$ Bb. ; $IVc_1$ Bb. | | ” | j. [gazda ospitalieră] | Tot stam, domn bun, să te-n-treb | același | binar | $B_{a1}$ | $v^1$ : IIIj G. ; IV a Bș., G.<br>$v^2$ : IIIm Bș. |
| ternar | $B_{a2}$ | $v^1$ : $IVb_2$ Bb.<br>$v^3$ : III g Bb. (același refren) | | ” | k. — | — | — | — | — | — |
| ternar | $A_b$ | $v^1$ : III $l_1$ Bș., G.<br>$v^2$ : IIIj Bș., G. ; IVa Bș., G. ; $IVb_1$ Bb.<br>$v^3$ : IIIf Bb., Bș., G. (același refren) | | ” | $l_1$ același | Colo-n sus pe mare-n sus | Hoi leroi daleroi doamne | ternar | $B_{a1}$ | $v^1$ : III $l_1$ Bb, G.<br>$v^2$ : IIIj Bș., G ; IV a Bș.,G ; IVb1 Bș.<br>$v^3$ : [același refren] : IIIf Bb., Bș., G. |
| binar | $A_b$ | $v^1$ : IVa Bb. ; $IVe_1$ Bb., Bș., G.<br>$v^2$ : III m Bș ; $IVc_2$ Bb. ; IIIk Bb ; Vb Bb. | | ” | $l_2$ — | — | — | — | — | — |
| — | — | — | | ” | m. [Sf. Ion și Pruncul] | Colo-n sus, doamne, mai sus | Oi leroi daleroi doamne | ternar | $A_a$ | $v^1$ : III mG. ; $V_b$ Bb. ; $IIIe_2$ Bș., G. $V^2$ : III $l_2$ Bb.$IVc_1$ Bb., Bș., G ; $IVc_2$ Bb, *Va*, Bb., Bș., G.<br>$v^3$ : IVa Bb., G ; IIIj Bș., G. [a. rf.]. |
| — | — | — | | ” | n. [Gazda cu sfinții la masă] | Fiți domni, buni, acestor case | Măru cu florile dalbe | binar | $B_{b1}$ | — |
| binar | $B_{a1}$ | $v^1$: III $1_2$ Bb., $IVc_1$ Bb., Bș., G ; $IVc_2$ Bb.<br>$v^2$: Vb Bb. ; IIIm Bș. ; IIIk Bb. | IV | a „de două fete" | a. același | La inimile cîmpilor | Oi leroi daleroi doamne | ternar | $A_a$ | $v^1$ : IVa G. ; IIIj Bș., G.<br>$v^2$ : IIIm Bș. |
| binar | $A_b$ | $v^2$: $IIIc_1$ Bb., G. | | „de fată logodită" | $b_1$ [var. de text] | Cură, cură rîu repede. | Leroi doamne | binar | $B_{b1}$ | — |
| binar | $B_{a2}$ | $v^1$: IIIk Bb. | | „de fată" | $b_2$ — | — | — | — | — | — |
| binar | $A_b$ | $v^1$: $IVc_1$ Bș., G. ; IVa Bb. ; III $1_2$ Bb.<br>$v^2$: Vb Bb. ; IIIk Bb., $IVc_2$ Bb. ; IVd Bș., G. | | ” | $c_1$ același | Luară și [cutare] vadra-n mină. | Leroi doamne. | binar | $A_b$ | $v^1$ : IV $c_1$ Bb., G. ; IVa Bb ; III $1_2$ Bb.<br>$v^2$ : Vb Bb. ; IIIk Bb. ; $IVc_2$ Bb. : IVd Bș., G. |
| binar | $A_b$ | $v^2$ : IVa Bb. ; $IVc_1$ Bb., Bș., G. ; III $1_2$ Bb.<br>$v^3$ : IVd Bș., G. | | ” | $c_2$ — | — ! | — | — | — | — |
| — | — | — | | „de fată mică" | d. [cu nuna mare] | Cin'să plimbă, cin'să plimbă. | Florile dalbe. | mixt | $B_{a2}$ | $v^1$ : IVd G.<br>$v^2$ : IIIb Bb., Bș., G. ; $IVc_1$ Bb., Bș., G. ; III $1_2$ Bb. |
| binar | $A_a$ | $v^1$ : Va Bș., G.<br>$v^2$ : IIIm Bș., G. ; $IIIe_2$ Bb. ,Bș., G. | V | „de băiat" | a. același | Din vadurile Diului | același | ternar | $A_a$ | $v^1$ : Va, Bb., G.<br>$v^2$ : III m Bș., G. ; $IIIe_2$ Bb., Bș., G. |
| binar | $B_{a1}$ | $v^1$ : IIIm Bș., G ; $IIIe_2$ Bș., G.<br>$v^2$ : IVa Bb. ; III $1_2$ Bb. : $IVc_1$ Bb.. Bș., G ; $IVc_2$ Bb. $v^3$ : III $b^2$ Bb., Bș., G ; IIId Bb. | | ” | b. — | — | — | — | — | — |
| binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : IIIc Bb.<br>$v^2$ : IVa Bb. ; IIIa Bb. | | ” | c. — | — | — | — | — | — |
| — | — | — | | „de doi băieți" | d. [Doi boieri de la curte]. | Cine-mi vine, cine-mi vine | — | aksak | $A_b$ | — |
| — | — | — | | „pt. trei băieți" | e. [Gazda cu trei feciori]. | Mai ferice, mai ferice | Hai domnia lui. | binar | $A_a$ | $v^1$ : IIIh Bb.<br>$v_3$ : [a. rf.] VII Bb., Bș., G. VIa Bș. |
| — | — | — | VI | „cînd te scoli de la masă" | a. — | Măi frate vătașe | — | binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : VII Bb., Bș., G. |
| binar | $B_c$ | $v^1$ : IIIi Bb., Bș.<br>$v^2$ : I G. ; VIb G.<br>$v^3$ : IIIm G. | | — | b. — | — | — | — | — | — |
| binar | $B_{b1}$ | $v^1$ :VII Bș., G. ; VIa Bș. | VII | aceeași | același | același | același | binar | $B_{b1}$ | $v^1$ : VII Bb., G. ; VIa Bș. |

## GAUJANI

| FUNCȚIE | TITLUL (după :) Conținut | Primul vers | REFREN | RITM | MOD | VARIANTE DE CONTUR MELODIC |
|---|---|---|---|---|---|---|
| I „la ușă" | — | De-adormita mari plugarii | Mari plugarii | ternar | $B_{b2}$ | $v^1$ : IVb G.<br>$v^2$ : VIb Bb. ; IIIi Bb., Bș. |
| II — | — | — | — | — | — | — |
| III „de masă" | a. același | același | același | ternar | $B_c$ | $v^1$ : IIIa Bș.<br>$v^2$ : IIa Bb. |
| ” | b. același | același | același | binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : IIIb Bb., Bș.<br>$v^2$ : IVd Bș., G. : IIId Bb. |
| ” | c. — | — | — | — | — | — |
| ” | d. același | Ale cui-s't acestor case | același | binar | $B_c$ | $v^2$ : IIIa Bș., G ; IIId Bb. |
| ” | $e_1$ același | același | același | binar | $B_{a2}$ | $v^1$ : $IIIe_1$ Bb.<br>$v^2$ : $IVb_1$ Bb. |
| ” | $e_2$ „al muncilor" | Ia ieșiți de vă uitați | Florile dalbe lemn de măr | ternar | $A_a$ | $v^1$ : $IIIe_2$, Bș ; IIIm Bș., G. |
| ” | f. „de popă" [același] | Colea-n jos, doamne, mai jos | același | ternar | $B_{b1}$ | $v^1$ : IIIf Bb., Bș. |
| ” | g. | — | — | — | — | — |
| ” | h. | — | — | — | — | — |
| ” | i. | — | — | — | — | — |
| ” | j. același | Ce stai, domn bun, să te-ntreb | același | binar | $B_{a1}$ | $v^1$ : IIIj Bș. ; IVa Bș., G.<br>$v^2$ : IIIm Bș. |
| ” | k. — | — | — | — | — | — |
| ” | $1_1$ „a lui kicea" [același] | același | același | ternar | $Ba_1$ | $v^1$ : III $1_1$ Bb., Bș. ; $v^2$ : IIIj Bș., G. ; IV a Bș., G. IVb1 Bb.<br>$v^3$ : IIIf Bb., Bș., G. (a. rf.) |
| ” | $1_2$ — | — | — | — | — | — |
| ” | m. [Sf. Ion cu pruncul] | Colo sus, doamne, mai sus | Oi leroi, daleroi, doamne. | ternar | $B_{a1}$ | $v^1$ : IIIm Bș ; Vb Bb ; $IIIe_2$, Bș G.<br>$v^2$ : III $1_2$ Bb ; $IVc_1$, Bb, Bș, G. $IVc_2$ Bb ; Va Bb, Bș, G. |
| ” | n. — | — | — | — | — | — |
| IV [de fată] „de copii" | a. [var. text] | La inimile cîmpilor | Oi leroi, daleroi, doamne. | ternar | $B_{a1}$ | $v^1$: IVa, Bș ; IIIj, Bș, G.<br>$v^2$: IIIm, G. |
| ” | $b_1$ — | — | — | — | — | — |
| ” | $b_2$ | — | — | — | — | — |
| ” | $c_1$ același | Luară-și [cutare] vadra-n mină. | Leroi doamne. | binar | $A_b$ | $v^1$ : $IVc_1$ Bb., Bș ; IVa Bb ; III $l_2$ Bb.<br>$v^2$: Vb, Bb., IIIk Bb. ; $IVc_2$, Bb. ; IVb Bș., G. |
| ” | $c_2$ — | — | — | — | — | — |
| „a fetei mici" | d. [cu nuna mare] | Cin'să plimbă prin grădină. | Florile dalbe. | mixt | $B_{a2}$ | $v^1$: IVd Bș.<br>$v^2$: IIId Bb., Bș., G ; $IVc_1$ Bb. Bș., G. ; III $1_2$ Bb. |
| V [aceeași] | a. aceeași | Din vadurile Diului | același | ternar | $A_a$ | $v^1$ : Va Bb., Bș.<br>$v^2$ : IIIm Bș., G. ; $IIIc_2$ Bb., Bș., G. |
| ” | b. — | — | — | — | — | — |
| ” | c. — | — | — | — | — | — |
| ” | d. — | — | — | — | — | — |
| ” | e. — | — | — | — | — | — |
| VI — | a. — | — | — | — | — | — |
| aceeași | b. — | Mai ferice, mai ferice | același | ternar | $B_{b2}$ | $v^1$ : IG.<br>$v^2$ : VIb Bb ; IIIi Bb., Bș.<br>$v^3$ : IIImG. |
| VII „de sfîrșit" | același | același | același | binar | $B_{b2}$ | $v^1$ : VII Bb., Bș., VIa Bș. |

https://biblioteca-digitala.ro

# PRACTICI MAGICE ÎN COMUNA SVINIȚA

RADU DON

Din ansamblul practicilor cunoscute în comuna Sviniţa (jud. Caraş-Severin) am selecţionat, nu fără oarecare arbitrar, un număr de trei care ni s-au părut mai interesante. Acestea sînt independente una faţă de cealaltă.

1 — „Pomana Ciumii", care local se numeşte „Ziva Maica Calea" sau „Baba Calea", se oficiază în cazul declarării de pestă avicolă.

Fără ca să se instituie un leader ceremonial, în mod spontan fiecare femeie pregăteşte ceva de mîncare după cît se pare fără prescripţii speciale: friptură, mălai cald, mămăligă cu brînză, pîine caldă, fasole, cartofi, iar, neapărat, ca băutură o sticlă cu vin şi alta cu ţuică.

Pe lîngă mîncarea şi băutura strînsă, sătenii contribuie băneşte în vederea cumpărării de îmbrăcăminte nouă celei mai sărace fete din sat.

Festivitatea pomenii are de obicei ca punct iniţial de pornire ziua de marţi, cînd femeile, însoţite de fata „frumos gătită" în haine noi, aştern bucatele pe malul Dunării. Urmează tămîierea lor, cu ajutorul unei oale de lut în care se află tăciuni din vatra proprie, de către cea mai bătrînă femeie din sat. Tămîierea care se face de trei ori, rotindu-se invers acelor de ceasornic în jurul celor aşternute pe mal, este însoţită de următoarea formulă: „Să fie lui Ziva Maica (Baba) Calea să meargă în pădure, la Dunăre şi prin drum, să nu mai mănînce *copiii noştri* [subl. n.], să mănînce mîncarea noastră ce i-am dat de pomană". Cei prezenţi răspund cu „bogdaproste", după care începe ospăţul propriu-zis. Ritualul se repetă vineri în pădure şi sîmbătă la biserică. Nu avem însă informaţii clare în legătură cu desfăşurarea ceremonialului din acest ultim loc.

Săptămîna următoare, tot marţi, se iese din sat la o răscruce în mijlocul căreia se aşterne pe pămînt o bucată de pînză albă, nouă, pe care se aşază mîncarea adusă. Ca şi în zilele anterioare, bucatele se tămîiază.

La ospăţ sînt invitaţi neapărat toţi trecătorii. Cei care au acceptat invitaţia, după ce mănîncă din cele dăruite, au obligaţia să spună „bogdaproste". Mîncarea neconsumată nu se aduce niciodată înapoi. Împreună cu pînza albă aceasta rămîne la răscruce: „să-i fie lui Ziva Maica (Baba) Calea". Informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată şi nici dacă se prevede rezervarea de bucate neconsumate în cazul ceremoniilor de pe malul Dunării, din biserici sau păduri.

Faptul că în formula magică se specifică să nu mai mînînce „copiii noştri" ne îngăduie să credem că *ab origine* acest ritual se desfăşura în

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 417—421, Bucureşti, 1970



https://biblioteca-digitala.ro

cazul declarării epidemiilor de ciumă, atît de temute în vechime, practica actuală fiind o formă degradată a unui vechit rit apotropaic. Ipoteza, considerăm, este susținută de însăși legenda satului care atribuie, unui astfel de flagel, schimbarea în două rînduri a vetrei satului.

Credem că „hainele noi", ce se cumpără cu această ocazie, ca și cîrpa albă nouă, ar putea fi comparate cu cămașa sau iia ciumei din restul țării. De altfel în satele învecinate, însă cu populație română, se semnalează ritul „cămășii ciumei" [1].

Primul care aduce știrea despre existența unui rit de combatere a ciumei la noi în țară este Arhiepiscopul Marcus-Bandinus [2]. El a fost martorul desfășurării unei astfel de ceremonii, în împrejurimile satului Lucăsești, în anul 1646.

Anton Maria Del Chiaro spunea : „cămașa ciumei care trebuia confecționată în 24 ore era după aceea arsă" [3].

În anul 1915, în monografia sa [4], V. Păcală semnalează existența la Rășinari a aceluiași obicei : „se strîng nouă babe și laolaltă cos o iie pe care trebuie să o dea gata într-o singură zi. Iia se pune apoi într-un par la un capăt de sat, pentru ca ciuma, cînd se apropie de sat, să o vadă și să se întoarcă înapoi".

Informații variate și din multe regiuni ale țării, despre rituri de combatere a ciumei, le datorăm lui I. A. Candrea.

În satul Spring de lîngă Sibiu două femei au scos, într-o dimineață, la marginea satului, „iia ciumii", agățînd-o de o prăjină. Nu mult timp după aceea cămașa a dispărut. Informatoarele erau convinse că numai ciuma a putut-o lua [5].

N. Al. Mironescu și R. Pastior arată că această credință s-a răspîndit în Transilvania și Banat sub denumirea „cămașa sau iia ciumei" în timp ce în Oltenia și Muntenia apare cu numele de „cămașa de izbîndă. În Moldova această credință ar fi dispărut de mult sau nu a fost niciodată atît de înrădăcinată ca în restul țării [6].

Bibliografia consultată de către autorii citați le-a permis să indice modul, timpul, materialul din care era confecționată „iia" precum și degradarea ritului, care o dată cu trecerea timpului a ajuns să se oficieze, astăzi, pentru boli din regnul animal (păsări, porci etc.) [7].

Trecînd în revistă toate aceste date, am putut observa că factorul comun este *pînza nouă*, nefolosită, fie sub formă de față de masă, fie cusută ca iie, fie ca haine noi curate și nefolosite. Ar fi posibil ca acest

---

[1] Anca Giurchescu, cercetător la Institutul de etnografie și folclor, notează, cu ocazia unei culegeri efectuată în zona Porților de Fier, în 1967, că aceste rituri în satele românești au denumirea de *ciumargă* sau *Ciumarcă* și se fac la dată fixă, cînd se obișnuiește să se atîrne cămașa ciumei de o poartă construită anume la intrarea satului.

[2] V. A. Urechia, *Codicile Bandinus*, Academia Română, 1895, p. LVIII. Descrierea sa a stîrnit nenumărate presupuneri și controverse oamenilor de știință din toată lumea.

[3] Apud I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, București, 1944, p. 138.

[4] V. Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, Sibiu, 1915, p. 255.

[5] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 139.

[6] N. Al. Mironescu și R. Pastior, *Das Pesthemd, Ein magischer volkskundlieher Brauch*, în „Foreschungen Folks und Landeskunde" nr. 1, Sibiu, 1968, p. 88.

[7] Menționăm oficierea acestui ritual, în com. Svinița, și în caz de secetă, atunci cînd toate

https://biblioteca-digitala.ro

element să fie datorat factorilor care determină răspîndirea ciumei: necurățenie, murdărie, mizerie, deci antidotul n-ar putea fi decît curățenia.

★

2 — „Pomana Zînelor" se oficiază în cazuri de paralizie (umană), parțială sau totală, denumită local „Șlog" [8], datorată, în credința localnicilor, faptului de a fi „batjocorit locul zînelor".

Informatoarele Vilma Osiac, de 37 ani, și Veronica Iovanovici, de 24 ani, ne-au formulat această descriere: „Pe locul unde mănîncă și joacă zînele, iarba este verde închisă; unde nu, verde deschisă. Acolo unde joacă apare ciuperci roza. Din primăvară pînă toamna sînt tot timpul ciuperci".

Dacă o persoană calcă interdicția și pășește, doarme, urinează etc., pe aceste locuri, este pedepsită, „lovită de șlog". În acest caz bolnavul sau familia lui va apela la oricare dintre femeile bătrîne din sat care poate să oficieze „pomana". Ea va hotărî ziua pomenii, de preferință marți sau vineri, la rigoare chiar și sîmbăta.

În ziua stabilită, cel lovit de șlog este îmbrăcat în alb și dus la „locul batjocorit". Bătrînele din sat, care în mod voluntar o ajută pe titulară, întind un „masai" (pînză) alb peste care se așază de-ale mîncării; de precizat, mîncarea trebuie să fie și ea „albă" (ouă, lapte, brînză, găini albe etc.).

După ce bătrînele au gustat din mîncărurile aduse, începe descîntecul. Informatoarele noastre nu-i cunoșteau textul, dar știau cu precizie că se face cu ajutorul unui burete de fag numit, din cauza formei sale, „lingura zînelor". La pomană sînt invitați neapărat toți trecătorii; mîncarea neconsumată rămîne pe locul oficierii. Nici în acest caz informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată.

O dată soarele asfințit, se așază pe locul malefic îmbrăcăminte nouă, în funcție de sexul bolnavului.

Dacă cel lovit de șlog nu-și amintește exact locul unde a călcat interdicția, același ritual se oficiază la cel mai apropiat izvor (casa zînei). După gravitatea bolii — care este în strînsă legătură cu faptul săvîrșit — se lasă la izvor de pomană „pentru cine o fi" haine noi, covoare de lînă sau un cearceaf și o pernă „pe care n-a dormit nimenea".

Dacă la populația română de pe întreg teritoriul țării nu găsim o desfășurare asemănătoare a acestui rit, alte date culese la Svinița și privind credințele despre zîne (care de data aceasta se vor numi: Iele, Dînse, Frumoase, Vîntoase, Șoimane, Rusalii etc.) sînt aproape identice.

R. Vuia ne dă următoarea descriere a acestor ființe mitologice: „Locuiesc pe lîngă dumbrăvi, izvoare, fîntîni și lacuri. Cînd se strîng joacă ca niște nebune, se prind în horă neîncheiată și joacă pe verdeață. Rotocoalele de iarbă închisă, ce se găsesc pe cîmpuri sînt urma danțului lor. Locul pe care au jucat, este primejdios; cel ce calcă într-însul se va îmbolnăvi de picioare ... Au putere magică, pot face pe cineva olog, surd sau orb" [9].

---

celelalte practici curente de invocare a ploii (paparuda, duduloi) nu și-au atins scopul.

[8] Din germanul *Schlag* = comoție.

[9] R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, în „Dacoromania", Cluj, 1922, p. 223—224.

https://biblioteca-digitala.ro

A. Gorovei culege din Silištea-Suceava această relatare a locului malefic: „pe sub unii copaci crește un fel de iarbă mare; acolo au jucat ielele și cel care calcă pe acel loc, i se moaie un picior ori o mînă" [10].

Cercetătorul D. A. Vasiliu citează nominal, în lucrarea sa, un număr de șapte informatori din Gorj, Vilcea, Prahova, Dorohoi etc., din spusele cărora reiese că ielele joacă pe cîmpii, au casa lîngă sau sub ape și că „pocnesc" sau orbesc pe cei care calcă anumite interdicții [11].

Apartenența acestor credințe la un fond mitologic comun european îl dovedește faptul că la grecii moderni Nereidele, la popoarele germanice Elfele sau Elbele, la gali Cénes, la bretoni Korigans, la danezi Nokkes, la slavi Rusalcele, locuiesc lîngă ape. Cercurile de iarbă verde mai întunecate, sînt urmele dansului lor (Elfentanz) avînd același rol malefic ca și în credințele noastre populare [12].

Prof. P. Papahagi ne informează că la macedoromâni aceste zîne se numesc „Albele" [13], iar istoricul german Grimm afirmă că numele de Elfen sau Elben este înrudit cu latinescul „albus" [14].

Un fapt demn de relevat îl constituie după părerea noastră, și „pomana albă", care se face celui lovit de șlog. Credem că ea poate fi pusă în legătură cu vechile credințe despre înfățișarea Ielelor. Dimitrie Cantemir în descrierea înfățișării acestor ființe mitologice ne arată că fața lor este acoperită de un văl alb („alba tela faciem contegunt") [15].

★

3 — Ultimul rit pe care îl prezentăm se numește „Svetać" [16], fiind îndeaproape înrudit cu ceea ce slavii din sud-estul Europei numesc „Slava" [17].

Obiceiul se desfășoară începînd cu ajunul zilei de „Svetac" și durează două zile. Elementul central al practicii îl constituie ospățul. Invitația se face trimițîndu-se un om din casă în casă cu o sticlă cu țuică. Cine bea din sticlă se consideră invitat.

Cina din ajun se numește „veceriță" și decurge după un anumit ritual. În mijlocul mesei se află un colac de pîine proaspăt numit „vecerneak". Locul fiecărui invitat este marcat printr-un colac mic, tot de pîine, în mijlocul căruia se pune o luminare aprinsă.

Invitații, cînd se așază la masă, primesc, din mîna gazdei (bărbat), cîte o bucată din colacul cel mare. La terminarea mesei pleacă cu toții la casele lor, urmînd să revină a doua zi la cină.

---

[10] A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 149.

[11] D. A. Vasiliu, *Sufletul românului în credințe, obiceiuri și datini*, București, 1942, p. 26—27.

[12] Apud R. Vuia, *op. cit.*, W. Mannhardt, *Wald und Feldkulte*, Berlin, 1904, I, p. 62—67 și Marcel Belvianis, *Sociologie de la musique*, Paris 1951, p. 50.

[13] P. Papahagi, *Din literatura populară a aromânilor*, București, 1900, p. 231—237.

[14] Apud R. Vuia, *op. cit.*, Iacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, p. 413.

[15] Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviæ*, Academia Română, 1872, p. 132.

[16] Se citește svetaț = sfînt, patron.

[17] Victor Bernard, *La Macedoine*, Paris, 1879, p. 113; Jasna Belović, *Die Sitten der Südslawen*, Dresda 1927, p. 174 și E. Schneeweis, *Serbokroatische Volkskunde — Volksglaube und Volksbrauch*, Berlin, 1961, p. 148—155.

https://biblioteca-digitala.ro

Cina din prima zi a „Svetac"-ului se numește „ruceak" și are un caracter mai solemn. Masa este așezată la fel ca în ajun numai că de data aceasta colacul poartă numele de „svetea". Înainte de a se servi mîncarea pregătită, gazda împreună cu preotul, care în prealabil a sfințit masa, ridică colacul la înălțimea ochilor, îl frîng în două. Feciare din ei sărută jumătatea lui de colac, apoi așază jumătățile una peste alta, rupîndu-le din nou în două. Din colacul astfel rupt în patru, un sfert îl ia preotul, două sferturi se împart la meseni, iar un sfert se păstrează în casă pînă la viitorul „Svetac". Cu acest din urmă sfert preotul atinge gazda pe umăr la sfîrșitul ceremoniei. Ospățul începe după plecarea preotului.

A treia cină, care are loc în ziua a doua, poartă numele de „mîrtvini", iar colacul din mijlocul mesei este numit „poskurea"; acest ultim colac este consacrat morților și este dus la biserică. Informatorii nu au precizat modul concret de desfășurare al acestui ultim episod. Însăși cina este consacrată morților și se dă de pomană; ea constă într-o supă și o mîncare cu varză. *În timp ce se mănîncă supa*, gazda (bărbat) se rotește în jurul mesei cu o lumînare aprinsă în mînă. Cînd se trece la felul doi, lumînarea este stinsă de pragul de sus al ușii; pe vremuri, cînd casele aveau grinzi de lemn, se stingea de o grindă. Lumînarea se păstrează pînă la mîrtvini următor. Dacă în timpul anului are loc vreo furtună neobișnuită sau chiar în caz de cutremur se aprinde lumînarea care este socotită ca avînd proprietăți magice. Tot în această zi se tămîiază mormintele cu tăciuni aduși din vatra casei.

Informatorul Păun Avramovici precizează că „Svetac"-ul „merge după avere". Într-o nouă căsnicie se păstrează „sfîntul casei" al celui care aduce mai multă zestre în casă. Există trei posibilități: feciorul mai bogat decît viitoarea lui soție își impune propriul său „Svetac", cel fără zestre își părăsește „Svetac"-ul lui și se alătură celui din casa în care a intrat; dacă are totuși avere dar aceasta este mai mică în comparație cu a fetei îi rămîne doar dreptul ca de „Svetac"-ul lui să aprindă o lumînare.

★

Considerăm că trecerea în revistă a cîtorva dintre cele mai interesante practici magice, din această zonă a țării, va trezi interesul cercetătorilor specialiști în vederea unor investigații mai profunde, care să stabilească eventual dacă există diferențe pregnante între oficierea aceluiași rit la populația de limbă sîrbă și poporul român, care sînt acestea, dacă aceste diferențe au și sensuri magice diferite etc. Aceste comparații ne-ar releva, poate, elemente noi în vederea definirii specificului culturii noastre populare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# CONFERINȚA INTERNAȚIONALĂ PENTRU ATLASUL ETNOGRAFIC AL EUROPEI (HELSINKI, MAI 1970)

Cea de a treia Conferință internațională pentru Atlasul etnografic al Europei a avut loc la Helsinki—Finlanda, între 11 — 14 mai 1970. La conferință au participat 35 de specialiști, reprezentanți ai unor institute de cercetare, colaboratori la realizarea atlasului sau invitați din 20 de țări — Anglia, Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, Danemarca, Elveția, Grecia, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Iugoslavia, Luxemburg, Olanda, Portugalia, România, Scoția, Suedia, S.U.A., Ungaria, Uniunea Sovietică, Finlanda.

Continuînd spiritul de lucru și colaborare manifestate și la conferințele anterioare de la Bonn (1968) și Zagreb (1966), conferința internațională de la Helsinki a dezbătut unele probleme teoretice și rezultate practice obținute în realizarea unor teme ale Atlasului etnografic al Europei. Totodată a ieșit în evidență faptul că prin colaborarea concretă, la primele două teme ale Atlasului, s-au obținut rezultate pozitive, precum și faptul că această acțiune comună a stimulat munca etnologică la atlase, pe plan național, într-o serie de țări.

Cuvîntul de salut a fost adresat participanților de către reprezentantul țării gazdă, acad. prof. Kustaa Vilkuna, iar cuvîntul de deschidere a fost rostit de prof. dr. Branimir Bratanič, președintele S.I.A. Conferința și-a axat, în continuare, lucrările pe dezbaterea unor probleme de cartografiere etnografică, pe dezbaterea hărților de probă privind tipologia plugului, a hărților de probă referitoare la obiceiurile legate de focurile de peste an ; un loc important în lucrările conferinței l-a ocupat, de asemenea, metodologia programului de colaborare ulterioară la temele Atlasului etnografic al Europei.

Spre deosebire de conferințele precedente, la Helsinki au fost prezentate numai trei comunicări, lucrările concentrîndu-se pe dezbaterea rezultatelor concrete ale temelor privind tipurile de pluguri și obiceiurile legate de focurile de peste an.

Comunicările prezentate au fost :

— *Cartografierea etnologică și atlasele etnografice* (prof. dr. Branimir Bratanič, Zagreb—Iugoslavia) ;

— *Unele probleme privind focurile de peste an în Europa* (prof. dr. Mathias Zender, Bonn — R. F. a Germaniei) ;

Rev. etn. folc., tom. 15, nr.5, p. 423—424, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

— *Unele probleme metodologice ale alcătuirii atlaselor* (prof. dr. Paul Leser, S.U.A.).

Discuțiile pe temele amintite s-au purtat pe baza unui vast material, adunat din mai multe țări europene și prezentat de către specialiștii din țările respective. S-a insistat îndeosebi asupra necesității cartografierii diacronice a elementelor etnografice, a precizării perioadei în care elementul cartografiat a fost reprezentat în cultura populară din țara respectivă, oferindu-se, astfel, toate datele științifice necesare pentru a se putea face considerații etnografico-comparative asupra fenomenului de cultură populară cartografiat. S-a subliniat, de asemenea, atenția deosebită care trebuie acordată elaborării comentariilor la fiecare hartă, în sensul de a se explica pe larg fiecare aspect de cultură populară consemnat pe hartă, iar aceasta, în măsura posibilului, să fie însoțită și de ilustrații.

În intervenția din cadrul conferinței am înfățișat munca laborioasă desfășurată în țara noastră în vederea realizării Atlasului etnografic al României, stadiul actual al elaborării și definitivării chestionarelor machetă, al experimentărilor de teren ce se întreprind în acest an în vederea definitivării chestionarelor de probă pe baza cărora se va realiza ancheta generală de teren pentru Atlas. S-a relevat, de asemenea, că în cadrul programului de realizare a Atlasului etnografic al României sînt cuprinse în mod organic și acele teme care fac obiectul Atlasului etnografic al Europei. Ca urmare, la această conferință au fost prezentate o hartă provizorie, privind răspîndirea tipurilor de plug pe teritoriul țării noastre, însoțită de textul explicativ necesar, elaborată de G. Popa-Moraru, și o hartă provizorie privind răspîndirea focurilor de peste an, de asemenea însoțită de text explicativ, elaborată de un colectiv de cercetători format din : G. Comanici, Al. Popescu și Lia Stoica-Vasilescu. Hărțile și materialele prezentate, privind răspîndirea fenomenelor respective pe teritoriul țării noastre, au fost examinate cu viu interes de specialiștii participanți la conferință.

Făcînd un bilanț al realizărilor de pînă acum, în alcătuirea Atlasului etnografic al Europei, conferința a constatat cu satisfacție că există posibilități ca hărțile de probă, privind tipurile de pluguri și focurile de peste an, în Europa, să fie publicate la Zagreb și respectiv la Bonn, pînă în 1972, cînd va avea loc următoarea conferință internațională.

S-a stabilit totodată că pînă în 1972 să se prelucreze materialele ce se vor primi din fiecare țară, pe temele privind uneltele de recoltare, treieratul, construcția pereților casei, buștеanul și ramura verde de Crăciun. Ca noi teme, asupra cărora urmează să se concentreze atenția într-un viitor mai apropiat, au fost definite : alimentația, legănatul copiilor, greutățile purtate de oameni.

În programul conferinței au fost incluse, de asemenea, vizite la Muzeul în aer liber al Finlandei, situat în insula Seurasaari, locurile istorice din Suomelina, Sveaborg și orașul Porvoo, participanții bucurîndu-se de o remarcabilă ospitalitate a gazdelor.

Acceptîndu-se invitația dr. Hvafner, s-a stabilit că următoarea conferință internațională, pentru problemele Atlasului etnografic al Europei, să aibă loc în anul 1972, la Luleå—Suedia.

*Ion Vlăduțiu*

https://biblioteca-digitala.ro

# CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Marcel Cellier, „cel mai român dintre elveţieni", cum l-au poreclit cei de la Radioteleviziunea franceză (O.R.T.F.), desfăşoară de un deceniu o susţinută activitate de valorificare a muzicii noastre populare.

S-a născut la 29 octombrie 1925 la Zürich, dintr-o familie de obîrşie jurasiană. În tinereţe a studiat timp de şase ani violoncelul, iar într-o vreme, prin 1947, a cîntat din trombon şi din trompetă într-o orchestră de jaz elveţiană, odinioară vestită, „The New Hot Players". A devenit însă ... metalurgist ! Este director adjunct al unei importante întreprinderi metalurgice din Lausanne. Marea pasiune a vieţii sale este însă folclorul românesc. A cules cîntece populare slovace, morave, maghiare, sîrbeşti ... Geniul muzical al poporului român l-a captivat însă cu desăvîrşire şi pentru totdeauna : „România, mai mult ca orice altă ţară, l-a subjugat pe Marcel Cellier, prin bogăţia şi calitatea folclorului ei", scrie d. Claude Depoisier, colaborator al Radiotelevizionii elveţiene.

A auzit pentru prima dată cîteva cîntece populare româneşti în 1950, la radio, cu prilejul unei călătorii în Iugoslavia, pe care a făcut-o în tovărăşia soţiei sale Catherine. „Trebuie neapărat să cunoaştem oamenii care au creat o astfel de muzică" şi-au zis soţii Cellier. Au poposit pe meleagurile româneşti în 1959. Au plecat cu impresii de neuitat şi cu un vraf de benzi magnetice cu muzică populară românească, primite de la Radioteleviziunea română şi de la Institutul de folclor. Peste vreo doi ani, M. Cellier s-a înapoiat în România, de astă dată cu un aparataj de înregistrări sonore în stereofonie, de înaltă fidelitate. De atunci s-a înapoiat an de an, uneori de mai multe ori pe an (anul trecut, bunăoară, ne-a vizitat ţara în trei rînduri !) întotdeauna în tovărăşia soţiei sale, în care găseşte un ajutor de nădejde, ca să culeagă, de-a lungul şi de-a latul ţării, cîntecele noastre populare.

Înzestrat cu o muzicalitate ieşită din comun, Marcel Cellier îmbină în chip fericit cunoştinţele pe care le dobîndeşte pe teren cu practica. „Îi ajunge să vadă un instrument ca să ştie cînta din el", scrie pe bună dreptate d. Julien-François Zbinden, şeful serviciului muzical de la Radio-Lausanne. M. Cellier ştie într-adevăr să cînte din „fujara", uriaşul fluier slovac în chip de fagot, din „koncovka", rubedenia slovacă a tilincei noas-

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 425—430, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

tre cu dop, şi dintr-o seamă de instrumente româneşti : din nai, fluier, caval, torogoată...(Şirul nu se opreşte aci, de vreme ce anul trecut şi-a procurat un ţambal, iar anul acesta s-a interesat îndeaproape de meşteşugul cîntării din drîmbă !). În urma contactului nemijlocit cu terenul, Marcel Cellier a devenit „unul din cei mai buni cunoscători ai folclorului din Europa Centrală" (Mihai Pop). Cunoaşte temeinic muzica noastră populară, îndeobşte cea larg popularizată de orchestrele populare profesioniste sau de amatori şi de către solişti, cîntăreţi şi instrumentişti. Nu o dată i-a uimit pe muzicanţii noştri cu cunoştinţele sale de repertoriu şi stil, bunăoară prin profunda cunoaştere a „ţiiturilor" lăutăreşti şi a înfăţişării lor armonice, diferită de la un ţinut al ţării la altul.

Roadele culegerilor sale le-a popularizat în numeroase emisiuni radiofonice, începute în decembrie 1963. Deosebit de apreciate de ascultători, ajunse la al optulea ciclu, ele sînt difuzate actualmente pe patru antene : reţeaua elveţiană romandă (din 1963), reţeaua elveţiană alemanică (din 1970), reţeaua franceză stereo (din 1969) şi reţeaua belgiană flamandă (din 1970). Totodată M. Cellier a scos, începînd din anul 1964, pînă în prezent, şase discuri româneşti. Două dintre ele, în doi ani consecutiv (fapt deosebit de rar !) au fost distinse cu „Marele premiu internaţional al discului", decernat de Academia Charles Cros din Paris.

M-am simţit dator să inaugurez această cronică a discului, pe care nădăjduiesc să o continuui, p rin prezentarea cîtorva discuri româneşti ale acestui încercat prieten al muzicii noastre populare.

*Roumanie. Avec Marcel Cellier au „Pays de la Flûte de Pan"*, Philips [France], Mono : Deluxe P 77.244 L ; Stéréo : Deluxe 842.104 PY. Fotografia copertei : M. Cellier.

O prezentare sugestivă a d-lui Julien-François Zbinden îl înfăţişează pe autor. Într-o notă succintă, acesta din urmă ne informează că melodiile gravate pe acest disc au fost înregistrate pe viu în 1963, de-a lungul Transilvaniei, Moldovei, Munteniei şi zonei bucureştene. „Pretutindeni — scrie el — am fost uluit de darul înnăscut pe care-l au românii, chiar în epoca actuală cînd, în Occident, valorile muzicale folclorice par pe cale de dispariţie. Într-adevăr, la noi, muzica zisă populară este creată *pentru popor*. În România, dimpotrivă, muzica populară este creată *de popor*". În continuare M. Cellier are cuvinte de caldă apreciere pentru muzicalitatea poporului nostru „de viţă latină", pentru bogăţia folclorului său, în care „muzica joacă un rol determinant în tălmăcirea gîndurilor, simţămintelor şi năzuinţelor poporului".

https://biblioteca-digitala.ro

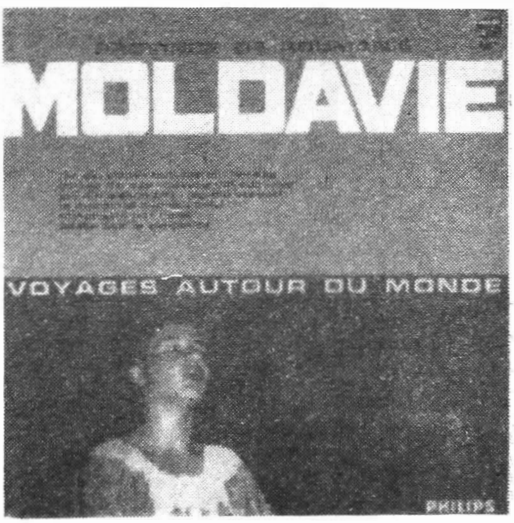
Discul cuprinde 19 piese înregistrate de la un grup de tineri, rămaşi necunoscuţi, activişti ai Casei de cultură „Nicolae Bălcescu" din Bucureşti (nai, voce şi fluier), de la Ansamblul „Cîndrelul" din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Marioara Cotîrlea, clarinet : Romulus Braşoveanu, vioară : dirijorul), de la Ansamblul „Cernegura" din Piatra Neamţ (fluier : Gh. Bogdan, voce : Mariana Baciu, acordeon : Const. Moldovan), de la un „Taraf de pe Valea Bistrei" (voce : Aristia Smău, vioară : Mihai Botofei), de la un „copil-minune" în vîrstă de 12 ani şi jumătate, Marin Ulei, solist din ţambal, şi de la Ansamblul „Doina Argeşului" din Piteşti (fluier : Florea Netcu, vioară : Ion Bricã). Materialul folcloric, de bună calitate, în mare parte jocuri şi cîntece de joc, respiră dragoste de viaţă şi exuberanţă. („Sîrba de la Bucureşti", cîntată din nai cu netăgăduită virtuozitate de un amator rămas necunoscut, a fost aleasă de Marcel Cellier drept „indicativ" sonor al emisiunilor sale radiofonice.)

Geografia muzicală a României ar fi fost completă dacă discul cuprindea şi cîteva materiale caracteristice din Banat şi Oltenia. (Totuşi „Hora olteneascã", cîntată din fluier de un solist al Casei de cultură „Nic. Bălcescu", reprezintă oarecum Oltenia, în vreme ce „Cîntec dobrogean" — de fapt „Pandelaşul" — şi încă o geampara : „Urîtul din ce-i făcut", reprezintă Dobrogea).

Transpunerea pe disc este din păcate sub nivelul înregistrărilor originale, întru totul remarcabile.

*Province de Roumanie: Moldavie*, Philips (France), P. 70.405 L (Stereo : 840.594 PY). Fotografia copertei : Cellier.

Casa editoare a uitat să indice numele autorului ! Pe copertă (verso) figurează doar un „*Mic dicţionar de termeni specifici ai folclorului muzical românesc*, de Marcel Cellier", ceea ce este bineînţeles prea puţin. (Este indicat şi ca autor al fotografiei de pe copertă). Nu cumva acest ciudat lapsus al editurii explică lipsa de unitate a materialului gravat pe disc? Într-adevăr, alături de valoroase piese moldoveneşti în execuţia Ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava de sub conducerea lui George Sîrbu (voce : Sofia Vicoveanca, tilincă : Silvestru Lungoci, cobză : Petru Baicu, vioară : Vasile Chiriac) şi Ansamblului „Doina Moldovei" din Iaşi de sub conducerea lui Dumitru Creţu (clarinet : Emil Drosu, voce : Maria Schipor şi Maria Crăciun, fluier : Aurel Pascal, trompetă : Marin Coca), discul cuprinde numeroase piese munteneşti în interpretarea Ansamblului „Flacăra Prahovei" din Ploieşti de sub conducerea lui George Botez, înregistrate din concert public (voce : Ioana Şerban, Nelu Huţu şi Nic.




https://biblioteca-digitala.ro

Stănilă, clarinet Ion Ștefan, nai : Nicolae Iancu, fluier : Gică Mustăcioară).

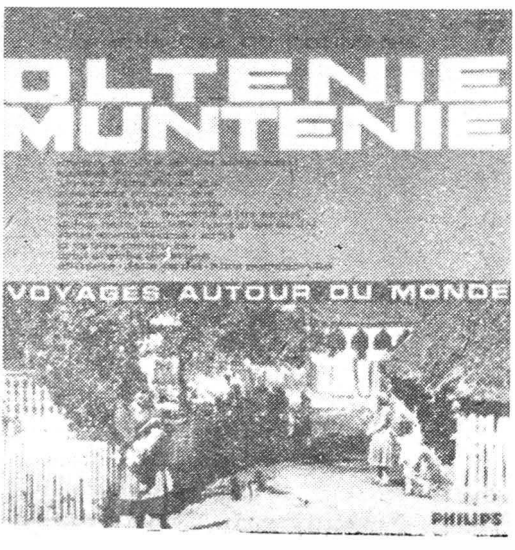
Străine de Moldova sînt și „Cîntec din Oaș" (voce : Alexandru Dumbravă) și „Joc din Alexandria" (țambal : Stelian Bucea), interpretate însă de soliști ai Ansamblului „C. Porumbescu".

Identificarea obîrșiei geografice a unor piese este o chestiune de strictă specialitate. Specialiștii înșiși nu sînt întotdeauna de acord, bunăoară, în ceea ce privește existența pe teritoriul Moldovei a multor cîntece de stil nou, de factura sîrbelor vocale oltenești. Nu trebuie uitat faptul că pe zi ce trece deosebirile dialectale, odinioară clar conturate, se topesc — azi mai repede poate ca oricînd — într-un stil modern, același pe tot întinsul țării. Prezența unor piese nemoldovenești, întreg repertoriul muntenesc interpretat de Ansamblul „Flacăra Prahovei" de pildă, strică din păcate unitatea discului.

Dicționarul menționat mai sus cuprinde o seamă de informații judicioase despre : acordeon, bătută, brîu, bucium sau tulnic, caval, (a) cînta, ciocîrlia, clarinet, cobză, fluier, horă, joc, lăutar, nai, periniță, rusasca, sîrba, strigături, taraf, țambal, tilinca și vioara. Îl ilustrează opt fotografii împrumutate din colecțiile Institutului de etnografie și folclor.

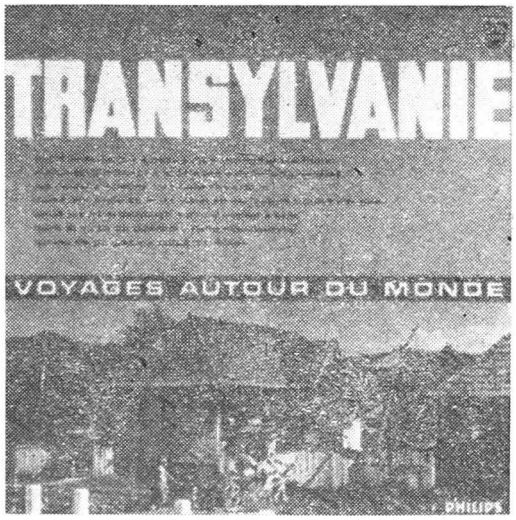
*Provinces de Roumanie : Oltenie — Muntenie. Avec Marcel Cellier chez les virtuoses d'Oltenie — Muntenie. (Enregistrement original effectué sur le vif en Roumanie par Marcel Cellier)*, Philips (France), P. 70.404 L. (Stereo : 840.593 PY). Fotografia copertei : Cellier. Pe verso : „*Mic dicționar de termeni specifici folclorului muzical românesc*, de Marcel Cellier (Urmare și întregirea discului Moldova)". Termeni noi : aksak, cimpoi, doina, învirtita, saxofon și torogata (taragotul).

Discul cuprinde un valoros și variat material folcloric oltenesc și muntenesc, înregistrat de la Ansamblul „Doina Olteniei" din Craiova de sub conducerea lui Const. Băloiu (voce : Puica Popescu și Maria Cornescu, fluier și cimpoi : Const. Chisăr, vioară : dirijorul), de la „Elevii lui Ionel Budișteanu — București" (clarinet și nai : Radu Simion, fluier : Dumitru Zamfira), de la Ansamblul „Doina Argeșului" din Pitești de sub conducerea lui Gheorghe Moreanu (acordeon : Ion Mihalache, cobză : Toma Marin, voce : Vitomireanu Nicolaescu, fluier : Florea Netcu). Discul se încheie cu „Hora mărțișorului (Horă oltenească), virtuozitate colectivă a violoniștilor", în interpretarea Ansamblului „Broln" din Brno (Moravia Cehoslovacă), condus de Jaroslav Jurasek și Bohumil Smejkal. O singură piesă din alt ținut : „Dans de doi" în interpretarea Ansamblului „Lazăr Cernescu" din Caransebeș (torogoată : Petrică Vasile) !




*Transylvanie. Avec Marcel Cellier sur le pas de Béla Bartók — folkloriste*, Philips (France), Gravure

https://biblioteca-digitala.ro




universelle stéréo/mono : 844921 BY. Fotografia copertei : Marcel Cellier. Pe verso : mișcătoare cuvinte despre Transilvania „leagăn al națiunii române, leagăn al unui folclor unic în lume", despre unitatea poporului român.

Acest disc remarcabil prin valoarea artistică și științifică a materialului pe care-l cuprinde, înregistrat în optime condiții tehnice, a fost cinstit cu „Marele premiu internațional al discului" decernat de Academia Charles Cros (1969).

Înregistrările au fost făcute de la Orchestra populară a Filarmonicii de Stat din Arad de sub conducerea lui Ioan Florea (vioară : Ion Copil și Petru Bundiș, clarinet : Petru Unc, torogoată : Nicolae Stoian), de la Ansamblul „Cindrelul" din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Ion Radu și Marioara Cotîrlea, vioară : Iosif Gherbe), de la Orchestra „Miorița" din Brașov de sub conducerea lui Dan Moisescu (fluier : Gh. Sima), de la Taraful Casei de cultură din Brașov de sub conducerea lui Bela Lovasz (vioară : dirijorul) și de la Ansamblul folcloric al studenților din Cluj. Merită îndeobște menționat stilul riguros autentic al minunatelor melodii culese de la arădeni. Se simte deslușit mîna îndemînatică și știința folcloristului Ioan Florea, cel mai bun cunoscător al folclorului din partea locului. Între piesele propriu-zis ardelenești se află trei creații lăutărești de generală răspîndire : „Hora și Sîrba lui Dobrică", cîntate de studenții clujeni, și „Hora mărțișorului", culeasă de la Taraful Casei de cultură din Brașov. Străine de folclorul transilvănean sînt și cîntecul, pe cît se pare de obîrșie sîrbească, „Mîndra mea frumoasă ești...", cîntat de Ion Radu, împrumutat repertoriului bănățean, precum și „Doina copilul" (de fapt „Cîntecul copilului străin") și „Brîul", cîntate din fluier de Gh. Sima din Brașov, împrumutate folclorului muntenesc.

*Les flûtes roumaines avec Gheorghe Zamfir. Documents inédits enregistrés en Roumanie par Marcel Cellier*, Arion [France] 30 T 073 (Stereo/mono). Fotografia copertei : Catherine Cellier. Alt disc excepțional, și acesta distins cu „Marele premiu internațional al discului" decernat de Academia Charles Cros (1970).

Pe autor îl prezintă Jean Thevenot, colaboratorul său de la Radioteleviziunea franceză — „France Musique". Succesul extraordinar al emisiunilor stereofonice de folclor muzical românesc a determinat editarea discului de față. Muzica gravată aci este „folclor adevărat, credincios trecutului, integrat în prezent, întotdeauna viu deoarece viețuiește în mod spontan, nu reconstituit pentru nevoile unei paleontologii turistice" scrie d. Thevenot. În continuare M. Cellier prezintă cu competență cele șasesprezece piese cuprinse în disc, una cîte una, precum și instrumentele care le însuflețesc : trei cîntate din fluierul obișnuit cu dop și șase găuri

https://biblioteca-digitala.ro

(interpreți: Dumitru Zamfira, Ion Văduva și Ion Ionescu), două din caval (Marin Chisăr), una din ocarină (Ion Lăceanu), șapte din nai (cinci: Gh. Zamfir și cîte una: Petre Barbu și Simion Stanciu); fluierelor propriu-zise li se adaugă o piesă din solz de pește, una din cimpoi (ambele: Ion Lăceanu) și o suită de melodii din Maramureș cîntate din torogoată (Dumitru Fărcaș). Dintre principalele tipuri de fluiere folosite de poporul român lipsesc tilinca și fluierul moldovenesc. (Pe acesta din urmă îl vedem pe fotografia din josul copertei. Nu-i auzim însă glasul.)

Înalta calitate a înregistrărilor lui Marcel Cellier, fidel păstrate în gravura discului, face deosebit de plăcută audierea acestui ales mănunchi de doine, cîntece și jocuri românești. Ele dovedesc priceperea și măiestria culegătorului: „vînător de sunete amator, a cărui competență și aparataj tehnic minunează chiar și pe specialiști" (Claude Depoisier).

★

În ciuda cîtorva mărunte scăderi, semnalate în cele de mai sus, discurile cu muzică populară românească ale lui Marcel Cellier reprezintă o contribuție de preț la valorificarea în lume a cîntecului nostru popular. Ele difuzează o seamă de materiale folclorice de înaltă valoare artistică, alese cu gust și prezentate cu pricepere. Dl. Jean Thevenot nu se înșeală, după părerea mea, cînd scrie cele ce urmează despre Marcel Cellier: „Dacă noi, aci, îl ținem drept cel mai român dintre elvețieni, românii îl consideră pe față ca pe unul de-al lor, mai curînd cel mai elvețian dintre români" *.

* În ultimul moment, aflăm că activitatea lui Marcel Cellier a fost cinstită de către Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România cu Ordinul „Meritul Cultural" clasa a II-a.

https://biblioteca-digitala.ro

## *Arta populară de pe Valea Bistriței*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Buc., 1969, 250 p. + 154 il.

Semnate de cercetători consacrați în domeniul etnografiei și artei populare, studiile reunite în această lucrare acoperă o sferă tematică largă, concretizată în abordarea unor probleme de arhitectură, organizare a interiorului, textile, port, ceramică, prelucrarea artistică a metalelor etc. Deși variat prin tematică și mod de tratare volumul se prezintă însă, în ansamblul său, ca un întreg unitar, unitatea fiind dată de circumscrierea investigației la o arie cu personalitate proprie — Valea Bistriței moldovenești. Cercetarea a fost prilejuită de necesitatea înregistrării unor fapte culturale în satele ce trebuiau strămutate ca urmare a creării lacului de acumulare al hidrocentralei de la Bicaz. Cu totul îndreptățit însă, înregistrarea materialului nu s-a limitat numai la aceste sate, ci a fost extinsă la un număr însemnat de alte așezări vecine, pentru a putea surprinde caracteristicile ansamblului cultural și a nu rupe în mod artificial o arie culturală unitară.

Prin materialul concret prezentat, dar mai cu seamă prin interpretarea dată acestuia, studiile reunite în volum vin să îmbogățească substanțial cunoașterea artei populare din Valea Bistriței, care, așa cum ni se relevă din parcurgerea cărții, se integrează armonic în unitatea artei populare românești din întreaga țară. Variațiile regionale întîlnite aici nu contrazic caracterul unitar, ci demonstrează o dată mai mult bogăția de forme, aspectele multiple prin care se poate concretiza generalul. Relevarea acestor caracteristici a fost posibilă prin realizarea unei permanente analize comparative care a vizat raportarea materialului din zona cercetată la alte zone culturale ale țării, evidențiindu-se aspectele comune și specifice, împrumuturile, analogiile etc. Dacă comparațiile nu s-ar fi oprit la teritoriul românesc, ci ar fi încercat surprinderea realităților românești în contextul sud-est european, studiile ar fi contribuit la elucidarea unor aspecte deosebit de interesante. Ne gîndim aici, în primul rînd, la arhitectura lemnului de pe Valea Bistriței, care printr-o serie de caractere se integrează în marea zonă europeană a lemnului ce poate fi urmărită spre nord pînă în țările scandinave, iar spre sud pe o mare suprafață a Peninsulei Balcanice.

Un alt aspect pe care socotim important să-l menționăm este tendința, observată la toți autorii, de a dubla o cercetare cu aspect sincronic de una diacronică, vizînd dezvoltarea în timp a fenomenelor culturale analizate. Stabilirea fazelor de evoluție se întemeiază pe de o parte pe o cercetare de teren intensă, iar pe de altă parte pe utilizarea altor categorii de izvoare: material arheologic, documente de arhivă, statistici, relatări ale călătorilor străini. Pornindu-se de aici se schițează dinamica schimbărilor culturale, asupra cărora nu se insistă însă, așa cum s-ar fi cuvenit.

Din punct de vedere al metodei de cercetare observăm cu ușurință o deosebire evidentă, în special în ceea ce privește culegerea datelor de teren. Dacă în articolele referitoare la *Arhitectură* și *Organizarea interiorului*, folosirea metodei statistice, a formularelor de anchetă adec-

Rev. etn., folc., tom. 15, nr. 5, p. 431–435, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

vate înregistrării codificate a datelor, este folosită din plin, dînd faptelor prezentate exactitate, în celelalte cazuri se pare că tehnica culegerii rămîne cea tradițională, aceasta conducînd în mod inevitabil la „argumentarea prin exemple". Notăm, de asemenea, că folosirea metodei statistice putea fi fructificată de cei doi autori în continuare, în procesul de prelucrare și analiză a datelor. Caracteristicile materialului îngăduie stabilirea, pe baza unei tipologii riguroase, a elementelor pertinente, invariabile, necesare în alcătuirea modelelor culturale, care permit cercetătorului sesizarea unor aspecte, corelații, procese mai subtile ale fenomenelor de artă populară, altfel greu de urmărit. Pornind de la această tratare statistică, s-ar fi impus, de asemenea, realizarea unor hărți de evidențiere a fazelor istorice evolutive sau ale răspîndirii tipologice.

În ceea ce privește economia lucrării, remarcăm caracterul său echilibrat, alcătuirea judicioasă a planului fiecărui studiu, dozarea spațiului editorial afectat fiecăruia în raport cu importanța temei. Doar unele reveniri, mai mult sau mai puțin ample, asupra ocupațiilor și condițiilor climaterice, vin să tulbure oarecum această armonie ; desigur ele sînt de cele mai multe ori necesare în argumentarea fiecărei lucrări dar poate că era bine ca acești factori generali, care condiționează dezvoltarea unor norme de artă populară, să-și fi găsit locul într-un capitol introductiv.

★

Oprindu-ne pe scurt asupra fiecărui capitol, în ordinea inserării lor în volum, menționăm *Arhitectura*, lucrare semnată de Paul Petrescu, care ocupă pe bună dreptate ponderea cea mai însemnată. Experiența bogată a cercetătorului, în studierea arhitecturii populare, se vădește aici o dată mai mult, capitolul fiind o prezentare completă, monografică, a arhitecturii din zona cercetată, din punctul de vedere al materialului de construcție, tehnologiei, elementelor constructive ale interiorului, tipologiei, construcțiilor anexe, caracterelor estetice.

Articolul *Organizarea interiorului* insistă asupra trăsăturilor principale ale interiorului într-o zonă limită și subliniază puternicele transformări suferite de acesta de la o perioadă la alta, sub acțiunea unor cauze multiple. Remarcăm de asemenea corelația strînsă pe care autorul o are în vedere în referirile sale asupra planurilor caselor și particularităților organizării interiorului. Știut este că ceea ce dă personalitate interiorului românesc sînt mai ales elementele și ansamblurile decorative, modul în care lumea satului reușește să creeze frumosul cu mijloace relativ modeste și aici credem că ar fi trebuit insistat, mai ales într-o lucrare care-și propune cercetarea unor aspecte ale artei populare. Lipsesc din acest capitol, ca și din celelalte de altfel, un minimum de comparații referitoare la realități culturale din afara României. Acestea se impuneau dacă avem în vedere că sub aspectul organizării interiorului, în Moldova, s-a format la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea o arie culturală cu puternice afinități în lumea slavă nord-estică.

În sfîrșit, un alt capitol al volumului este semnat de Romulus Vulcănescu și se referă la *Lucrări artistice în metal, os și piatră*. Capitol mai puțin amplu, datorită condițiilor obiective însești : „lipsa unor materii prime, valoarea plastică redusă a materialelor naturale, dispariția materialelor dependente de vînat", care au împiedicat dezvoltarea largă a acestei forme de artă populară. Cu puține excepții (prezentarea procesului de obținere a aurului din nisipul aurifer), autorul circumscrie exact tratarea, la aspectele artistice ale prelucrării materialelor amintite. Este o prezentare evolutiv-istorică clară, care se sprijină pe folosirea diverselor categorii de izvoare. Subliniind că aceste meșteșuguri au fost în continuu regres în epoca modernă, ar fi fost totuși, credem, necesar ca autorul să precizeze mai conturat gradul lor de diminuare și bineînțeles măsura în care ele se mai păstrau la data efectuării cercetării.

★

Scurta trecere în revistă a studiilor, conținute de volum, ne relevă certa valoare științifică a acestei lucrări, care reprezintă un real aport, atît în ceea ce privește cunoașterea unor pro-

https://biblioteca-digitala.ro

bleme importante ale culturii populare dintr-o zonă restrinsă, cît şi sub aspectul metodei de lucru utilizate.

*Cornelia Belcin*

## *Фольклор как искусство слова* [*Folclorul ca artă a cuvîntului*], vol. II, Editura Universităţii din Moscova, 1969, 159 p.

Am anunţat cititorului român apariţia primului volum din lucrarea *Folclorul ca artă a cuvîntului*, care era consacrat studierii operei folclorice ca unitate artistică[1]. A apărut recent volumul al doilea, care tratează — conform tematicii anunţate încă în prefaţa primului volum — „redarea psihologiei eroului în creaţia populară orală rusă", urmărindu-se, prin cercetarea tuturor genurilor folclorice, identificarea mijloacelor cu ajutorul cărora creatorul popular reuşeşte să surprindă lumea interioară a personajelor.

Volumul, apărut sub redacţia profesorului N. I. Kravţov, şeful catedrei de folclor a Universităţii din Moscova, constituie o culegere de studii, elaborate de folclorişti, ale căror lucrări se bucură de apreciere în folcloristica internaţională. Este suficient să amintim cîteva nume: N. I. Kravţov, P. G. Bogatyrev, V. P. Anikin, N. I. Savuşkina, F. M. Selivanov, V. M. Potiavin ş.a.

După un amplu studiu în care se pun cîteva probleme de ordin teoretic privind *Arta investigaţiei psihologice în folclor* (autor N. I. Kravţov), urmează şapte studii consacrate cercetării mijloacelor de redare a psihologiei personajelor în diferitele genuri şi specii ale folclorului.

Volumul se anunţă interesant chiar şi numai datorită punerii problemei psihologiei eroului în folclor. Este pentru prima dată cînd, în mod special (elemente de cercetare a investigaţiei psihologice în creaţia populară orală conţin şi alte lucrări), se studiază arta redării lumii interioare a omului în folclor.

Desigur că analiza psihologică, arta investigaţiei în psihologia omului sînt considerate ca fiind o cucerire a literaturii culte, dar începuturile acestei arte trebuie căutate în folclor. În centrul oricărei arte stă omul, folclorul este artă, prin urmare, lui nu-i poate fi străin omul, cu întreaga sa lume interioară pe care creatorul popular încearcă s-o surprindă, redînd-o cu cele mai diverse mijloace.

Trecînd în revistă principalele lucrări în care, sub o formă sau alta, de cele mai multe ori în mod tangenţial numai, au fost cercetate şi unele elemente ale psihologiei personajului în folclor, N. I. Kravţov se opreşte asupra semnificaţiei cuvintelor lui V. I. Lenin, conform cărora psihologia unui popor poate şi trebuie să fie studiată pe baza creaţiei sale orale.

Autorul scoate în evidenţă importanţa studierii eroului în folclor, în toată complexitatea lui, întrucît toate celelalte elemente ale unei opere sînt determinate, în ultimă instanţă, de caracterul acestui erou. N. I. Kravţov încearcă apoi o determinare a principalelor etape în dezvoltarea mijloacelor de redare a psihologiei umane în opera folclorică. Desigur că operaţia este destul de dificilă, cercetarea diacronică a acestui aspect putînd duce numai la unele concluzii cu caracter ipotetic, dar nu fără importanţă pentru înţelegerea multilaterală a specificităţii fiecărui gen în parte. Se porneşte astfel de la proverb, se trece apoi la poezia de ritual,

[1] *Фольклор как искусство слова*, Editura Universităţii din Moscova, 1966 (vezi şi recenzia noastră asupra volumului respectiv în „Analele Universităţii Bucureşti", Seria filologie nr. XVIII).

https://biblioteca-digitala.ro

la basm şi bilină, la cîntecul istoric, ajungîndu-se la cîntecul liric, genul în care lumea interioară a eroului este redată sub cele mai diverse moduri. Toate aceste genuri constituie, după N. I. Kravţov, tot atitea etape în drumul parcurs de folclor spre înţelegerea şi zugrăvirea bogată şi variată a psihologiei omului.

Studiul elaborat de N. I. Kravţov constituie o îmbinare fericită între abordarea unor probleme teoretice generale şi analiza concretă pe text, ambele susţinute de o cunoaştere profundă a creaţiei populare.

Studiul lui V. P. Anikin este consacrat basmului despre animale. Autorul subliniază rolul deosebit jucat de alegorie în acest gen folcloric, unde deprinderile animalelor nu sînt decît nişte pretexte literare pentru dezvăluirea omului în cele mai diverse ipostaze. V. P. Anikin încearcă să demonstreze că *basmele despre animale*, oricît ar părea de paradoxal aceasta, sînt de fapt *basme despre oameni*, prin urmare în mod îndreptăţit se poate vorbi, şi în aceste basme, de o psihologie umană. Mijloacele de redare a acestei psihologii sînt diferite; mai sumare decît în alte genuri şi specii folclorice (mai sărace, de pildă, decît în basm sau în cîntecul liric), ele demonstrează totuşi, alături de celelalte elemente, înalta măiestrie a creatorului popular. Se scoate în evidenţă rolul acţiunii în conturarea personajelor, se studiază funcţiile dialogului şi ale monologului interior. Materialul cercetării este oferit de cele mai diverse tipuri de basm. Subliniem în mod deosebit pertinenţa analizei concrete pe text, care îl conduce pe autor la descoperirea unor elemente noi în proza populară orală.

P. G. Bogatyrev, ocupîndu-se de basmul fantastic, consideră că influenţa cărţii este destul de puternică în creaţia populară orală, ea făcîndu-se simţită atît în forma cît şi în conţinutul unor opere folclorice. În privinţa investigaţiei psihologice în basmul fantastic, autorul constată că povestitorii contemporani, în comparaţie cu povestitorii secolului al XIX-lea, de pildă, stăpînesc mijloace mult mai bogate de redare a lumii interioare a personajelor, rolul cărţii asupra repertoriului celor dintîi, fiind evident. Pentru a putea descoperi elemente caracteristice exclusiv folclorului, P. G. Bogatyrev foloseşte, drept material pentru analiză, basme din colecţia lui Afanasiev, unde, după părerea autorului, încă nu poate fi vorba de o influenţă certă a cărţii. Definind mijloacele de redare a diferitelor stări sufleteşti ale personajelor, P.G. Bogatyrev se opreşte asupra rolului repetiţiei (procedeu specific folclorului, cu funcţii multiple), asupra funcţiilor diminutivului şi hiperbolei. Este scos în evidenţă, de asemenea, rolul naturii în dezvăluirea psihologiei eroului basmului fantastic.

Cercetarea basmului nuvelistic (sînt luate în consideraţie numai basmele cu un pronunţat caracter social) conduce pe N. I. Savuşkina la identificarea a trei modalităţi principale prin care sînt dezvăluite stările sufleteşti ale personajelor: definirea directă, prin observaţii laconice, acţiunile personajelor şi, în sfîrşit, graiul acestor personaje, care este, în general, destul de individualizat. Este subliniat totodată caracterul formalizant al multor locuri comune, ele revenind cu regularitate în cele mai diverse tipuri de basm, pentru a defini aceleaşi stări sufleteşti.

Eroii bilinelor, în comparaţie cu eroii basmului, sînt mult mai complecşi şi totodată mult mai individualizaţi. Prin urmare, şi mijloacele prin care li se fixează trăsăturile vor fi mult mai bogate şi mai variate. F. M. Selivanov, în studiul său consacrat bilinei, analizează pe larg multiplele situaţii în care eroul epic îşi dezvăluie caracterul. Monologul personajelor, reacţiile lor în diferite situaţii, poza, gestul — iată numai cîteva elemente care ne prezintă eroul. Totodată, în bilină pătrund şi elemente din alte genuri folclorice (din genul liric, de pildă, întîlnim foarte frecvent bocetul), asupra cărora autorul se opreşte, încercînd să le descopere funcţiile.

Demn de remarcat este faptul că F. M. Selivanov nu analizează izolat diferitele procedee de redare a psihologiei personajelor, ci în contextul tuturor celorlalte mijloace de expresie,

https://biblioteca-digitala.ro

reușind astfel să descopere un adevărat sistem de relații care concură la realizarea unui întreg armonios, a unei unități bine definite.

A. V. Kulaghina, pe baza analizei minuțioase a trei cîntece istorice, demonstrează măiestria creatorului popular în individualizarea personajelor. Este suficient să amintim, în acest sens, una din concluziile la care ajunge autoarea : eroii din piesele folclorice analizate se comportă cu totul diferit în situații absolut identice. Acesta constituie un indiciu elocvent al individualizării personajelor din cîntecul istoric.

*Ceastușka* a fost obiectul de cercetare al unor studii destul de numeroase, ea constituind un gen cu o circulație deosebită. Așadar, prezența în culegerea de față a unui studiu consacrat genului respectiv este pe deplin îndreptățită. Autoarea, L. A. Astafieva-Skalbergs, încearcă să definească mijloacele prin care ceastușka reușește să redea lumea interioară a omului. Aici sarcina este mai puțin dificilă, întrucît ceastușka, fiind un gen prin excelență liric, poate dezvălui, sub forme foarte variate, cele mai diverse sentimente omenești. Trecîndu-se în revistă întregul fond poetic tradițional al cîntecului liric, prezent, bineînțeles, și în ceastușkă, se caută definirea rolului comparației, metaforei, simbolului, diminitivului, epitetului ș.a.m.d. în redarea emoțiilor, frămîntărilor personajelor, într-un cuvînt, rolul acestora în dezvăluirea lumii interioare a omului. În concluzie, acest gen folcloric „miniatural", care este ceastușka, se dovedește a fi un fenomen complex, posedînd un adevărat arsenal poetic.

Studiul cu care se încheie volumul este consacrat cîntecului popular contemporan. Autorul, V. M. Potiavin, cunoscut prin cercetările sale asupra creației folclorice contemporane, încearcă să surprindă unele aspecte noi ale poeziei sovietice. Autorul demonstrează, în urma unei analize minuțioase, că mijloacele și procedeele artistice identificate în cîntecul popular contemporan nu constituie un fenomen întîmplător, ele nu sînt niște unicate, ci alcătuiesc un adevărat sistem. Acest sistem a apărut, desigur, pe baza unui fond poetic tradițional, dar prezintă trăsături specifice. În acest sistem un loc deosebit îl ocupă mijloacele tradiționale de redare a psihologiei omului, mijloace care capătă însă funcții noi. Un aspect nou îl constituie, de pildă, elementul social care domină interpretarea personajelor și a faptelor : situațiile în care sînt puși să acționeze eroii, conflictele etc. capătă, de regulă, o motivare de ordin social. Astfel, sentimentele, idealurile și aspirațiile omului în cîntecul liric contemporan nu mai sînt înfățișate exclusiv prin relațiile familiale — așa cum se întîmplă, de obicei, în lirica populară tradițională —, ci și prin noile relații sociale caracteristice epocii sovietice. Are loc, pe de o parte, un interesant proces de „adaptare" a tradiției, iar pe de alta, sîntem martorii apariției unor elemente noi, generate de o realitate nouă.

În încheierea acestei succinte prezentări, subliniem încă o dată importanța apariției celui de al doilea volum din ampla lucrare pe care a proiectat-o catedra de folclor a Universității din Moscova — importanță datorată nu numai noutății problemei abordate, dar și competenței cu care este interprinsă cercetarea. Așteptăm cu interes apariția volumului al treilea, care, conform planului anunțat, se va ocupa de sistemul mijloacelor de expresie în folclor.

*Nicolae Roșianu*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografici, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note* şi *recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

## NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

https://biblioteca-digitala.ro

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Topologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 353–436 București, 1970

I. P. „Informația" – c. 5027 | 43.407 | Lei 20.—